



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

ENTRE PRETO E BRANCO
PARA UMA ESTÉTICA MONOCROMÁTICA DO CINEMA DEPOIS DO
TECHNICOLOR

Tese apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Doutor em Ciência e Tecnologia das Artes

Por
Jaime Sérgio de Oliveira Neves

Sob orientação de
Professora Doutora Jenny Feray

ESCOLA DAS ARTES
Dezembro 2015

AGRADECIMENTOS

Este trabalho de vários anos é dedicado integralmente à Cândida e ao Álvaro, meus pais, pela humildade e perserverança que conseguiram transmitir-me ao longo da vida.

Agradeço à Jenny Feray, pela imprescindível orientação desta tese, pela enorme paciência, amizade e pela sua capacidade de me fazer pensar a fundo nas questões que à partida me pareciam muito simples.

Obrigado ao Álvaro Barbosa pelo desafio e por acreditar que este trabalho poderia efectivamente concretizar-se.

Um agradecimento para o Amílcar Sousa que foi também responsável pelo início de todo um processo que me conduziu até aqui.

Os meus agradecimentos à Marta Reis, grande amiga e colega de trabalho. Este trabalho é também dela e para ela.

Obrigado à Inês Rebanda Coelho pelas semanas em que se debruçou afincadamente a analisar uma parte importante da história do cinema em prol deste trabalho de investigação.

Pelas centenas de horas passadas ao longo dos últimos anos na Biblioteca Municipal Rocha Peixoto, na Póvoa de Varzim, agradeço a disponibilidade e a simpatia de todos quantos lá trabalham.

Obrigado à Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes, nomeadamente e em especial ao Professor Carvalho Guerra que um dia, algures no ano 2003, acreditou e viabilizou um projecto lindo chamado *Black & White – Festival Internacional Audiovisual*. Obrigado também à Maria Lopes Cardoso e ao Paulo da Rosária que estiveram comigo deste o primeiro minuto nesta belíssima aventura a preto e branco. Julgo que temos motivos para estar orgulhosos!

Um agradecimento muito especial aos amigos que durante meses, numa cave improvisada, trabalharam comigo na *Invenção do Amor*, poema que está na base do trabalho prático desta tese. Obrigado à Benita Azevedo, ao Casimiro Teixeira, à Cláudia Moreira, à Isabel Cruz, ao João Pedro Azul e à Paula Miranda. Foram

momentos que não mais esquecerei.

E porque a *Invenção do Amor* se materializou, abandonou as páginas de um livro e fez-se vida, um agradecimento à Cláudia que tanto tardou a chegar mas um dia efectivamente chegou. Obrigado à companheira, à amiga e à mãe do Pedro, meu filho, que espero possa, caso seja essa a sua vontade, seguir o pai na sua grande paixão pelo cinema. Este trabalho é pois, indiscutivelmente, também para a Cláudia e para o Pedro, com amor.

RESUMO

A 28 de Dezembro de 1896 no "Grand Café" em Paris os *Irmãos Lumière* apresentam *L'Arrivée d'un Train à La Ciotat* - a primeira projecção cinematográfica da história. Com a invenção do Cinematógrafo os *Irmãos Lumière* apresentaram ao mundo uma nova arte que rapidamente se tornaria uma indústria milionária.

Em 1927 a *Warner Brothers* revoluciona com o filme *The Jazz Singer*, um musical que pela primeira vez na história do cinema possuía alguns diálogos e cantigas aliados a partes totalmente sem som. Um ano mais tarde, em 1928, a *Warner Brothers* conclui a revolução sonora com o filme *The Lights of New York* - o primeiro filme com som totalmente sincronizado.

Utilizando a revolucionária e inovadora tecnologia *Technicolor*, em 1935, o cinema apresenta-se pela primeira vez a cores com *Becky Sharp*, filme realizado por Rouben Mamoulian. O preto e branco liberta-se então da imposição técnica e passa a assumir um novo estatuto enquanto estética alternativa, distinta e distante da fealdade proporcionada pela cor. Uma opção monocromática que reclama um maior envolvimento do espectador enquanto, ao mesmo tempo, minimiza factores de distração e maximiza momentos de concentração. Uma estética a preto e branco que se funde numa atmosfera muito própria, muitas vezes potenciada através de motivações afectivas e culturais do espectador disponível e menos sensível aos apelos comerciais da indústria, quer cinematográfica quer televisiva, onde a cor impera.

Mais de um século de evolução tecnológica têm ditado profundas mutações na arte de fazer cinema. O aparecimento do sonoro e, mais tarde da cor, revolucionaram e provocaram impactos profundos. Se o sonoro permitiu que o espectador passasse a viver num ambiente novo e ambicionado e pôs término a um cinema mudo e porventura pouco sedutor, o aparecimento da cor não provocou ruptura. Com o *Technicolor* os filmes puderam passar a apresentar cor mas a produção de cinema a preto e branco nunca deixou de existir. Pelo contrário, ao longo da história do cinema vários foram os movimentos que no preto e branco encontraram motivação e sentido. Uma estética com tradição e com futuro, ao mesmo tempo inovadora e portadora de uma modernidade que muitas vezes, para alguns espectadores, assume mesmo características de novidade.

ABSTRACT

In December 28th, 1896 the *Lumière* Brothers presented *L'Arrivée d'un Train à La Ciotat* at the "Grand Café" in Paris – it was the first cinema projection in history. With the invention of the cinematographer the Lumière brothers showed the world a new art that would quickly become a billion dollar industry.

In 1927 Warner Brothers revolutionized the world with the film *The Jazz Singer*, a musical that for the first time in the history of cinema had some dialogues and songs combined with completely muted fragments. A year later, in 1928, Warner Brothers completes the sound revolution with the film *The Lights of New York* - the first film with fully synchronized sound.

Using the revolutionary and innovative *Technicolor* technology, a film is presented in 1935 in colour for the first time: *Becky Sharp* - directed by Rouben Mamoulian. Black and white is freed from its technique imposition and assumes a new status as an alternative aesthetic, distinct and detached from the unpleasantness provided by colours. A monochrome option that calls for greater involvement of the viewer while at the same time lessens distraction factors and expands moments of concentration. A black and white aesthetics that blends a very unique atmosphere, often enhanced by emotional and cultural spectator's motivations; and less concerned with commercial appeal of the film or television industry, where colour reigns.

Over a century of technological evolution dictated profound changes in the art of filmmaking. The advent of sound and later of colour was transformative and had profound effects. If sound allowed the spectator to start living in a new and coveted environment and put end to the perhaps unappealing silent film; the introduction of colour did not cause rupture. With *Technicolor* film could display colour but the production of film in black and white never ceased to exist. On the contrary, throughout the history of cinema several movements found motivation and meaning in black and white - aesthetics with tradition and prospect, both pioneer and modern that can often take on novelty characteristics.

ÍNDICE:

AGRADECIMENTOS	i
RESUMO	iii
ABSTRACT	v
SUMÁRIO	xi
ÍNDICE DE QUADROS	xvii
ÍNDICE DE FIGURAS	xix
Nota de Leitura	xxiii
INTRODUÇÃO	1
1. O CINEMA NASCEU A PRETO E BRANCO	15
1.1 Dos Irmãos Lumière a Rouben Mamoulian – 40 anos de cinema a preto e branco: a imposição da técnica	17
1.2 <i>Becky Sharp</i> (1935): com o <i>Technicolor</i> a cor apodera-se do cinema	53
1.3 Neutralização do preto e branco	78
1.3.1 Movimentos e estilos cinematográficos	78
1.3.2 A pressão comercial e os factores económicos	100
1.3.3 A colorização de filmes a preto e branco	108

2.	PARA UMA ESTÉTICA MONOCROMÁTICA DO CINEMA	136
2.1	O preto e o branco no inconsciente colectivo	136
2.2	Contextos favoráveis para o incremento da produção a preto e branco	160
2.2.1	O <i>Black & White – Festival Internacional Audiovisual</i>	162
2.2.2	A <i>Filmoteca Vasca</i> e o programa <i>Kimuak</i>	166
2.3	“As cores do preto e branco”	169
2.3.1	O visto e o sugerido. A cor em fora de campo: o fora de campo “concreto” e o fora de campo “imaginário”	169
2.3.2	Uma apropriação individual da imagem - o espectador construtor (a sensação de cor)	179
2.4	O preto e branco factor de distanciação e / ou aproximação à realidade	187
2.5	O hibridismo da cor e do preto e branco	201
3.	ENTRE PRETO E BRANCO: <i>O CAMINHO PARA A INVENÇÃO DO AMOR – UM EXERCÍCIO MONOCROMÁTICO</i>	211
3.1	O processo de construção do documentário <i>O Caminho para a Invenção do Amor – Um Exercício Monocromático</i>	211
3.2	Uma estética de aproximação e envolvimento do espectador à obra	233
3.3	Uma estética de resistência e liberdade	240
3.4	A importância dos rostos em <i>O Caminho para a Invenção do Amor – Um Exercício Monocromático</i> . Uma abordagem ao “cinema-afecção” de Gilles Deleuze	243

3.5	Uma diferenciadora estética do preto e branco	251
3.5.1	O preto e branco potenciador da atmosfera e da emoção	254
3.5.2	A luz na estética do preto e branco	263
CONCLUSÃO		282
BIBLIOGRAFIA		295
WEBSITES CONSULTADOS		305
ÍNDICE REMISSIVO DE FILMES CITADOS		307
ÍNDICE ONOMÁSTICO		311
ÍNDICE DE NOÇÕES		321
ANEXOS		327
Anexo 1:	Vencedores do Óscar para “Melhor Filme”	329
Anexo 2:	Resultados de inquérito realizado sobre consumo de cinema e grau de conhecimento e contacto com cinema a preto e branco	331
Anexo 3:	Texto <i>A Invenção do Amor</i> de Daniel Filipe	337
Anexo 4:	DVD-Vídeo – Trabalho Prático: <i>O Caminho para a Invenção do Amor – Um Exercício Monocromático</i>	347

SUMÁRIO:

1. O CINEMA NASCEU A PRETO E BRANCO

1.1. Dos Irmãos Lumière a Rouben Mamoulian – 40 anos de cinema a preto e branco: a imposição da técnica

Nascido no final do século XIX, o cinema apresentou-se a preto e branco para, logo de seguida, muitos interessados no fenómeno das imagens em movimento encetarem um interessante percurso de experiências com vista a dotar o cinema de cores.

1.2. *Becky Sharp* (1935): com o *Technicolor* a cor apodera-se do cinema

Em 1935 Rouben Mamoulian realiza *Becky Sharp*, a primeira longa-metragem a implementar o *System 4* da *Technicolor*. As cores reais chegam ao cinema e liberta-se o preto e branco da tirana imposição técnica. Nasce uma estética.

1.3. Neutralização do preto e branco

Vários foram os movimentos cinematográficos que, ao longo da história do cinema, procuraram tirar o máximo partido das potencialidades monocromáticas. Indiferente, no entanto, ao potencial estético do preto e branco a indústria do cinema e da televisão viu na cor uma mais-valia comercial. Para além de desincentivar a produção monocromática, ao longo de várias décadas, a indústria procurou uma acrescida rentabilidade financeira recorrendo à colorização de inúmeros filmes rodados a preto e branco.

2. PARA UMA ESTÉTICA MONOCROMÁTICA DO CINEMA

2.1. O preto e o branco no inconsciente colectivo

No cinema o simbolismo do preto e branco é marcante e está associado a relações dinâmicas que o realizador pretende estabelecer no filme. O preto negativo e associado ao mal e o branco positivo e associado ao bem é uma associação possível e mais evidente para a cultura ocidental. Esta dualidade interpretativa não é exclusiva do cinema e manifesta-se de igual forma em outras áreas de cariz artístico.

2.2. Contextos favoráveis para o incremento da produção a preto e branco

A ausência de conhecimentos de índole estético e conceptual, o desconhecimento da história do cinema e seus filmes-chave e um cariz demasiado autodidacta do realizador, leva inúmeras vezes a que a opção pelo monocromático seja totalmente desprovida de intenção estética, vazia de verdadeira motivação e de ponderada e reflectida intensão crítica. Festivais de cinema, cineclubes, cinematecas, escolas artísticas e demais associações culturais, pelo seu pendor formativo apresentam-se como factores catalisadores para um incremento da produção a preto e branco e sua respectiva aceitação.

2.3. “As cores do preto e branco”

A decodificação de uma imagem está fortemente dependente dos conhecimentos adquiridos de quem a interpreta ou decodifica. A interpretação é o resultado explícito da relação entre a intenção de interpretar do sujeito e as proposições de uma imagem. Na ausência de uma cor imposta numa imagem a preto e branco, aquele que observa, por via de uma sensação cromática, reage emocionalmente na mental e sofisticada procura pela cor nos domínios da sua imaginação.

2.4. O preto e branco factor de distanciação e / ou aproximação à realidade

O cinema regista a realidade e daí uma nova realidade surge criada pelo próprio receptor, movido por diversos impulsos provenientes da sua estrutura cognitiva e, sobretudo, mental. Mantemos uma relação colorida com o mundo que nos rodeia. Uma imagem a preto e branco, ao não impor a cor, descomprometida de fortes motivações miméticas e por isso mais propensa a abstracções, convoca o espectador para uma leitura mais pessoal e única da realidade.

2.5. O hibridismo da cor e do preto e branco

A conjugação de planos coloridos e a preto e branco numa mesma obra cinematográfica procura induzir o espectador para uma percepção de diferentes ambiências, sejam elas de cariz narrativo, temporal ou cénico. Por outro lado, num mesmo fotograma, a convivência da cor com o preto e branco pauta-se por uma pontuação cromática que procura evidenciar algo ou alguém.

3. ENTRE PRETO E BRANCO: *O CAMINHO PARA A INVENÇÃO DO AMOR – UM EXERCÍCIO MONOCROMÁTICO*

3.1. O processo de construção do documentário *O Caminho para a Invenção do Amor – Um Exercício Monocromático*

A Invenção do Amor é um poema escrito em 1961 por Daniel Filipe. Sete actores, ao longo de vários meses procuraram adaptar o texto ao teatro por via de um processo criativo de construção assente no *Método Stanislavski*. Ao longo de várias sessões registaram-se em vídeo e a preto e branco todos os momentos, procurando objectivar um documentário de observação.

3.2. Uma estética de aproximação e envolvimento do espectador à obra

O estimulante e cativante jogo do claro e do escuro, do preto e do branco, potencia a criação de uma atmosfera de tensão e mistério onde muito daquilo que propositadamente não é mostrado, oculto na escuridão, pode ganhar uma vida muito para além do enquadramento. O preto e branco diminui a verosimilhança que a cor proporciona contribuindo de forma preponderante para a avaliação da forma e da essência do conteúdo. Num desafiante jogo perceptivo desenham-se no ecrã misteriosas silhuetas que se movem e, ora se vislumbram, ora se ocultam.

3.3. Uma estética de resistência e liberdade

Optar conscientemente e de forma ponderada por um registo cinematográfico a preto e branco é, à luz dos tempos actuais, ter a ousadia de não privilegiar alcançar o chamado grande público assumindo o risco da diferença. É ter a consciência de manipular de forma quase alquimista a vida, conferindo-lhe fotogénicas características particulares e uma clareza directa, impactante, concentrada, distinta e sóbria. É patrocinar a emanção de uma certa atmosfera, uma aura particular que erradia do ecrã em direcção ao espectador, ferindo-o prazerosamente. É um acto de resistência e liberdade.

3.4. A importância dos rostos em *O Caminho para a Invenção do Amor – Um Exercício Monocromático*. Uma abordagem ao “cinema-afecção” de Gilles Deleuze

A importância da análise do rosto no cinema em geral e em *O Caminho para a Invenção do Amor – Um Exercício Monocromático* em particular, fica bem patente, casuisticamente, por via dos escritos de Gilles Deleuze onde o filósofo francês explora o conceito de imagem-afecção. A luz permite, com o subtil rigor que o preto e branco proporciona e reforça, revelar o rosto dos actores, denunciando os seus comportamentos que manifestam sentimentos, as suas características, por exemplo, marcadas texturas faciais, nomeadamente rugas e atestando a viabilidade das três grandes funções que o rosto acarreta: a capacidade de produzir comunicação, de produzir socialização e de produzir individualização.

3.5. Uma diferenciadora estética do preto e branco

A ausência de cor e a precisão da luz conferem um potenciador mistério ao ambiente filmico. Mas mesmo em situações de luz natural, é possível identificar uma certa aura de fascínio num filme a preto e branco. Ao contrário do que acontece num filme a cores onde a verosimilhança com o visível no dia-a-dia retira impacto estilístico, num filme a preto e branco é praticamente impossível ficar indiferente à beleza latente emanada pela imagem.

ÍNDICE DE QUADROS

	Pag.
Quadro 1	Filmes produzidos em França, entre 1956 e 1957, no seio da <i>Nouvelle Vague</i> 91/2
Quadro 2	Filmes produzidos em França, entre 1959 e 1961, no seio da <i>Nouvelle Vague</i> 92/3
Quadro 3	Percentagem de filmes produzidos em França, a preto e branco, a cores, ou com mistura dos dois, no início e apogeu da <i>Nouvelle Vague</i> 94
Quadro 4	Filmes produzidos por François Truffaut entre 1959 e 1969 96/7
Quadro 5	Filmes produzidos por Jean-Luc Godard entre 1959 e 1969 97/8
Quadro 6	Número e percentagem de filmes produzidos por François Truffaut e Jean-Luc Godard, a preto e branco, a cores, ou com mistura dos dois, no auge e nos fins da <i>Nouvelle Vague</i> 98

ÍNDICE DE FIGURAS

	Pag.
Fig. 1 O cinematógrafo e o cartaz promocional da sessão de apresentação do invento no <i>Grand Café</i>	19
Fig. 2 <i>L'arrivée d'un Train à La Ciotat</i> (1895)	19
Fig. 3 <i>L'Arroseur Arrosé</i> (1895)	20
Fig. 4 O cinetoscópio de Edison (1895)	31
Fig. 5 <i>Le Voyage dans la Lune</i> de Georges Méliès (1902)	36
Fig. 6 <i>Anna Belle Serpentine Dance</i> colorizado por Thomas Alva Edison (1895)	37
Fig. 7 <i>Anna Belle Serpentine Dance</i> colorizado pelos Irmãos Lumière (1899)	37
Fig. 8 <i>L'Assassinat du Duc de Guise</i> de André Calmettes (1908)	40
Fig. 9 Vitaphone (1926)	46
Fig. 10 <i>Don Juan</i> de Alan Crosland (1926)	47
Fig. 11 <i>The Jazz Singer</i> de Alan Crosland (1927)	47
Fig. 12 <i>The Lights of New York</i> de Brian Foy (1928)	48
Fig. 13 <i>Becky Sharp</i> de Rouben Mamoulian (1935)	54
Fig. 14 <i>La Cucaracha</i> de Lloyd Corrigan (1934)	55
Fig. 15 <i>O Fabuloso Destino de Amélie Poulain</i> de Jean-Pierre Jeunet (2001)	71
Fig. 16 <i>O Cozinheiro, o Ladrão, a Sua Mulher e o Amante Dela</i> de Peter Greenaway (1989)	72
Fig. 17 <i>Enter The Void</i> de Gaspar Noé (2009)	72
Fig. 18 <i>Blue Velvet</i> de David Lynch (1986)	73
Fig. 19 <i>Azul, Branco e Vermelho</i> de Krzysztof Kieslowski	74
Fig. 20 <i>Entre o Amor e a Paixão</i> de Sarah Polley (2011)	74
Fig. 21 <i>Moonrise Kingdom</i> de Wes Anderson (2012)	75
Fig. 22 <i>A Vida de Ádele</i> de Abdellatif Kechiche (2013)	76
Fig. 23 <i>O Gabinete do Dr. Caligari</i> de Robert Wiene (1920)	81
Fig. 24 <i>A Terra Treme</i> de Luchino Visconti (1948)	85
Fig. 25 <i>Stranger on the Third Floor</i> (1940) de Boris Ingster	87
Fig. 26 <i>Touch of Evil</i> (1958) de Orson Wells	87
Fig. 27 <i>O Estado das Coisas</i> de Wim Wenders	103
Fig. 28 <i>It's a Wonderful Life</i> de Frank Capra (1946) – original e colorizado	123
Fig. 29 <i>Night of Living Dead</i> (1946) de George A. Romero (original)	128
Fig. 30 <i>Night of Living Dead</i> (1946) de George A. Romero (colorizado – versão 1)	129
Fig. 31 <i>Night of Living Dead</i> (1946) de George A. Romero (colorizado – versão 2)	129
Fig. 32 <i>Night of Living Dead</i> (1946) de George A. Romero (original)	129
Fig. 33 <i>Night of Living Dead</i> (1946) de George A. Romero (versão 1)	130
Fig. 34 <i>Night of Living Dead</i> (1946) de George A. Romero (versão 2)	130

Fig. 35	Edições em DVD de vários clássicos colorizados	131
Fig. 36	<i>O Sétimo Selo</i> de Ingmar Bergman (1957)	139
Fig. 37	<i>Nosferatu</i> (1922) de F. W. Murnau	139
Fig. 38	<i>Drácula</i> (1931) de Tod Browning	139
Fig. 39	<i>O Homem que Matou Liberty Valance</i> de John Ford	140
Fig. 40	<i>Alexandre Nevsky</i> (1938) de Sergei Eisenstein	141
Fig. 41	<i>Linha Geral</i> (1929) de Sergei Eisenstein	141
Fig. 42	Campanha <i>Guinness – Surfer</i> (2008)	147
Fig. 43	Campanha <i>Dolce & Gabbana - Madonna</i> (2010)	147
Fig. 44	Campanha <i>VW Polo - Dreamer</i> (2011)	148
Fig. 45	Campanha <i>Gucci Sport – James Franco</i> (2011)	148
Fig. 46	Campanha <i>Fiat 500 by Gucci</i> (2014)	149
Fig. 47	<i>Seu lado Bravo nunca foi tão bom</i> (Campanha Novo Fiat Bravo 2016 – Brasil)	150
Fig. 48	<i>Seu lado Bravo nunca foi tão Bravo</i> (Campanha Novo Fiat Bravo 2016 – Brasil)	150
Fig. 49	Campanha <i>Qual é o teu fetiche?</i>	151
Fig. 50	Campanha <i>Lembra-se dos últimos anos com o seu filho?</i>	153
Fig. 51	Campanha <i>Lembra-se dos últimos anos com o seu filho?</i>	154
Fig. 52	Campanha <i>Lembra-se dos últimos anos com o seu filho?</i>	154
Fig. 53	Campanha <i>Lembra-se dos últimos anos com o seu filho?</i>	154
Fig. 54	Campanha <i>Lembra-se dos últimos anos com o seu filho?</i>	155
Fig. 55	<i>Fire Ready to Start</i> (2010) de Arcade Fire	156
Fig. 56	<i>Run Boy Run</i> (2012) de Woodkid	156
Fig. 57	<i>Girl Gone Wild</i> (2012) de Madonna	156
Fig. 58	<i>Lotus Flower</i> (2011) de Radiohead	156
Fig. 59	<i>Sims 3 – Dama de Inverno</i> (trailer) de Maria Sims	158
Fig. 60	<i>The Wedding</i> de Glenn Owen	158
Fig. 61	<i>Sims 2 – Evanescence</i> de My Immortal	159
Fig. 62	<i>The Exorcist Novel</i> de Sofia M.	159
Fig. 63	<i>Nana</i> de Jean Renoir (1926)	173
Fig. 64	<i>Nana</i> de Jean Renoir (1926)	174
Fig. 65	<i>Frances Ha</i> de Noah Baumbach (2012)	175
Fig. 66	<i>Filme de Amor</i> de Julio Bressane (2003)	177
Fig. 67	<i>Filme de Amor</i> de Julio Bressane (2003)	178
Fig. 68	<i>Frances Ha</i> de Noah Baumbach (2012)	179
Fig. 69	<i>Entre os dedos</i> (2008) de Tiago Guedes e Frederico Serra	196
Fig. 70	<i>Pão</i> (2013) de Mário Lopes	197
Fig. 71	<i>Anticristo</i> (2009) de Lars Von Trier	203
Fig. 72	<i>América Proibida</i> (1998) de Tony Kaye	203
Fig. 73	<i>Tetro</i> (2009) de Francis Ford Coppola	204
Fig. 74	<i>Memento</i> (2000) de Christopher Nolan	205

Fig. 75	<i>O Feiticeiro de Oz</i> (1939) de Victor Fleming	206
Fig. 76	<i>Pleasantville – A Vida em Preto e Branco</i> (1998) de Gary Ross	206
Fig. 77	<i>Stalker</i> (1979) de Andrei Tarkovsky	207
Fig. 78	<i>As Asas do Desejo</i> (1987) de Wim Wenders	208
Fig. 79	<i>A Lista de Schindler</i> (1993) de Steven Spielberg	209
Fig. 80	<i>Rumble Fish</i> (1983) de Francis Ford Coppola	209
Fig. 81	<i>O Couraçado de Potemkin</i> (1925) de Sergei Eisenstein	210
Fig. 82	Aspecto da cave onde decorreram os trabalhos de adaptação de <i>A Invenção do Amor</i>	214
Fig. 83	Pormenores de objectos da cave	214
Fig. 84	<i>Nanook do Norte</i> (1922) de Robert J. Flaherty	221
Fig. 85	<i>O Homem da Câmara de Filmar</i> (1929) de Dziga Vertov	225
Fig. 86	<i>O Caminho para a Invenção do Amor – Um Exercício Monocromático</i>	228
Fig. 87	<i>O Caminho para a Invenção do Amor – Um Exercício Monocromático</i>	228
Fig. 88	<i>O Caminho para a Invenção do Amor – Um Exercício Monocromático</i>	229
Fig. 89	<i>O Caminho para a Invenção do Amor – Um Exercício Monocromático</i>	231
Fig. 90	<i>O Caminho para a Invenção do Amor – Um Exercício Monocromático</i>	232
Fig. 91	<i>Ne Change Rien</i> (2009) de Pedro Costa	234
Fig. 92	<i>Chet's Romance</i> (1988) de Bertrand Fèvre	235
Fig. 93	<i>O Caminho para a Invenção do Amor – Um Exercício Monocromático</i>	236
Fig. 94	<i>O Caminho para a Invenção do Amor – Um Exercício Monocromático</i>	237/8
Fig. 95	<i>O Caminho para a Invenção do Amor – Um Exercício Monocromático</i>	238
Fig. 96	<i>O Caminho para a Invenção do Amor – Um Exercício Monocromático</i>	239
Fig. 97	<i>O Caminho para a Invenção do Amor – Um Exercício Monocromático</i>	240
Fig. 98	<i>O Caminho para a Invenção do Amor – Um Exercício Monocromático</i>	245
Fig. 99	<i>A Paixão de Joana D'Arc</i> (1928) de Carl Dreyer	246
Fig. 100	<i>Persona</i> (1966) de Ingmar Bergman	247
Fig. 101	<i>Regen</i> (1929) de Joris Ivens	249
Fig. 102	<i>My Winnipeg</i> (2007) de Guy Maddin	255
Fig. 103	<i>O Preço da Dote</i> (2003) de Chus Dominguez	255
Fig. 104	<i>O Preço da Dote</i> (2003) de Chus Dominguez	255
Fig. 105	<i>Nebraska</i> (2003) de Alexander Payne	255
Fig. 106	<i>O Barão</i> (2011) de Edgar Pêra	255
Fig. 107	<i>Retrato</i> (2004) de Carlos Ruiz	255
Fig. 108	<i>Sombras e Nevoeiro</i> (1991) de Woody Allen	255
Fig. 109	<i>O Tempo dos Bullós</i> (2005) de Chus Dominguez	255
Fig. 110	<i>O Cavalo de Turim</i> (2011) de Béla Tarr	259
Fig. 111	<i>Sombras e Nevoeiro</i> (1991) de Woody Allen	259
Fig. 112	<i>O Homem Elefante</i> (1980) de David Lynch	261
Fig. 113	<i>A Paixão de Joana D'Arc</i> (1928) de Carl Dreyer	262
Fig. 114	<i>O Preço da Dote</i> (2003) de Chus Dominguez	267

Fig. 115	<i>O Tempo dos Bullós</i> (2005) de Chus Dominguez	267
Fig. 116	<i>89 mm para a Europa</i> (1993) de Marcel Lozinski	268
Fig. 117	<i>Rumble Fish</i> (1983) de Francis Ford Coppola	268
Fig. 118	<i>A Estrada</i> (1954) de Federico Fellini	269
Fig. 119	<i>La Haine</i> (1995) de Mathieu Kassovitz	269
Fig. 120	<i>O Sangue</i> (1989) de Pedro Costa	269
Fig. 121	<i>O Barão</i> (2011) de Edgar Pêra	269
Fig. 122	<i>Europa</i> (1991) de Lars Von Trier	271
Fig. 123	<i>O Cavalo de Turim</i> (2011) de Béla Tarr	272
Fig. 124	<i>O Cavalo de Turim</i> (2011) de Béla Tarr	273
Fig. 125	<i>Entre os Dedos</i> (2008) de Tiago Guedes e Frederico Serra	275
Fig. 126	<i>Le Baiser</i> (2005) de Stephan Le Lay	276
Fig. 127	<i>Le Baiser</i> (2005) de Stephan Le Lay	276

Nota de Leitura

Esta tese foi escrita ao abrigo das regras da língua portuguesa anteriores à elaboração do Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

O AO90 foi assinado em Lisboa a 16 de Dezembro de 1990, aprovado para ratificação pela Resolução da Assembleia da República nº 26/91, de 23 de Agosto, Diário da república nº 193, série I – A, pags. 4370 a 4388.

Em Portugal o processo de transição obrigatório para o Novo Acordo Ortográfico, com uma duração de seis anos, iniciou-se a 22 de Setembro de 2010, 5 dias após a publicação da Resolução nº 35/2008 no Diário da República e do Decreto Presidencial nº 52/2008, que procedeu à ratificação, em 29 de Julho de 2008. O processo de transição termina no dia 22 de Setembro de 2016.

INTRODUÇÃO

Depois de vários anos de experiências, os irmãos Auguste e Louis Lumière criaram em 1895 o cinematógrafo e marcaram assim o início de uma nova era no campo da arte. As imagens até aqui estáticas ganhavam agora uma nova vida com a ilusão do movimento e passariam a exercer uma força atractiva nos espectadores que as observavam. Nascia o cinema a preto e branco.

O cinematógrafo patenteado em França a 13 de Fevereiro de 1895, na Inglaterra a 8 de Abril de 1895 e na Alemanha em 11 de Abril de 1895, era um aparelho híbrido que associava as funções de máquina de filmar, de revelação de película e de projecção. A primeira exibição cinematográfica promovida por Louis Lumière acontece a 22 de Março de 1895, durante uma conferência sobre a indústria fotográfica. É apresentado aquele que é considerado o primeiro filme mandado executar para o *Cinematógrafo Lumière*, um registo onde se contemplava a saída dos operários da *Fábrica Lumière* em Lyon-Monplaisir. Cerca de três meses mais tarde, a 10 de Junho do mesmo ano, acontece em Lyon uma segunda exibição, desta feita durante um congresso da União Nacional das Sociedades Fotográficas de França. Neste congresso são apresentados oito filmes, entre os quais *L'Arroseur Arrosé* – o primeiro filme burlesco da história.

Perante uma tão satisfatória reacção por parte de um público exigente, curioso e à data relativamente entendido no fenómeno da imagem, os irmãos Lumière haveriam de, em 28 de Setembro de 1895, apresentar publicamente a sua invenção numa sala chamada *Eden* em La Ciotat (França). Mais tarde, em Paris, a 28 de Dezembro de 1895 acontecerá aquela que é considerada a primeira apresentação comercial do cinematógrafo. Na *Salle Indienne* do *Grand Café*, em Paris, os Irmãos Lumière apresentam ao público, com entradas pagas, *L'arrivée d'un Train à la Ciotat*. Um plano sequência de cinquenta segundos, sem som, a preto e branco e em perspectiva diagonal a partir da estação de La Ciotat com alguns passageiros à espera na estação. Surge depois ao fundo um comboio proveniente de Marselha que pára no lado direito do ecrã. Alguns passageiros descem da carruagem e outros, entretanto, sobem. Um plano de apenas cinquenta segundos que haveria de provocar nos curiosos espectadores, estupefacção e natural apreensão pela novidade com que se confrontavam.

O ano 1896 marca desta forma o início da história do cinema. A partir daqui vários nomes haveriam de perseguir o grande objectivo de maximizar o potencial da criação dos Irmãos Lumière, quer através de aperfeiçoamentos técnicos quer através de inovações ao nível do conteúdo. Por exemplo, George Méliès, um ilusionista francês que havia assistido no *Grand Café* à projecção dos Irmãos Lumière, haveria de surpreender ao criar mundos fantásticos a partir de inventivos efeitos fotográficos e ao conduzir o cinema para uma vertente de espectáculo. Em 1902, George Méliès surpreende com o filme *Le voyage dans la Lune* pela utilização de técnicas de dupla-exposição, fusão e sobreposição e desta forma conseguir obter efeitos visuais inovadores. A partir dos romances de H. G. Wells e Jules Verne, respectivamente *Os Primeiros Homens na Lua* e *Da Terra à Lua*, George Méliès cria o primeiro filme de ficção científica da história do cinema ao narrar a história de uma viagem de cinco astrónomos à lua, numa cápsula lançada por um canhão gigante. Ao aterrarem no satélite da Terra os homens são capturados pelos habitantes da lua e, mais tarde, conseguem escapar e regressar a salvo. George Méliès, que faleceu no ano de 1938 com setenta e seis anos, realizou ao longo da sua vida quinhentos e cinquenta e cinco filmes e é, poderemos considerar, o precursor do cinema espectáculo.

Os primeiros anos do cinema foram anos de fortes limitações de ordem técnica apesar do esforço criativo de muitos pioneiros. Mais de vinte anos depois da projecção no *Grand Café*, em Paris, o cinema continuava mudo e a preto e branco apesar dos vários, mas muito ténues avanços, no caminho quer de um cinema sonoro quer de um cinema a cores.

Em 1927, a *Warner Brothers* inicia uma revolução com o filme *The Jazz Singer*, realizado por Alan Crosland e protagonizado por Al Jolson. Um musical que pela primeira vez na história do cinema possuía alguns diálogos e cantigas aliados a partes totalmente sem som. Aquando da estreia, *The Jazz Singer* provocou êxtase e perplexão junto do público que, descrente na veracidade da inovação, procurou a habitual orquestra e o artista que cantava nos espaços mais recônditos do edifício, crendo tratar-se de uma mentira e procurando pôr termo a uma farsa que depois se provou ser efectivamente verdade.

Em 1928, também a *Warner Brothers* conclui a revolução sonora com o filme *The Lights of New York* - o primeiro filme com som totalmente sincronizado. A partir daqui

a transição do cinema mudo para o cinema sonoro faz-se com extrema rapidez que mesmo os filmes lançados entre 1928 e 1929 e que tinham iniciado o seu processo de produção enquanto filmes mudos, foram sonorizados posteriormente para se adaptarem à nova realidade que emergia. A chegada do sonoro ao cinema marca uma verdadeira ruptura com os métodos de produção que até aqui vigoravam. Uma ruptura, para muitos, demasiado radical. A indústria do cinema, aparentemente, não se encontraria preparada para tal revolução e muitas produtoras faliram e muitas outras passaram por grandes dificuldades de adaptação ao desafio que então se impunha. De igual forma, muitos actores terminaram neste período as suas carreiras por dificuldades de adaptação ao sonoro enquanto outros davam os primeiros passos e marcavam a sua estreia no cinema. Salvaguardando as excepções de muito poucos, entre eles Charles Chaplin e Buster Keaton que teimosamente resistiram à introdução do som, o cinema haveria de, a partir deste momento, não mais voltar a ser mudo. A imagem passou a ter o som como aliado e o cinema sonoro haveria de se tornar uma realidade evidente até ao tempo presente.

O final dos anos 20 do século XX fica, como vimos, marcado pela primeira e mais radical revolução tecnológica da história do cinema. O fascínio pelo som torna o cinema cada vez mais um espectáculo de massas que cativa um público cada vez mais ávido de novidade. Mas a evolução tecnológica não haveria de ficar por aqui.

Os anos 30 trouxeram a cor ao cinema. A monocromia que então imperava constituía a grande frustração dos pioneiros do cinema. A introdução da cor haveria de estimular, mais ainda, a curiosidade de um público que só há pouco mais de três décadas havia sido confrontado com o grande espectáculo das imagens em movimento. Em 1935 surge o tão aguardado *Becky Sharp*, realizado pelo americano Rouben Mamoulian – o primeiro filme a cores. Baseado no romance satírico *Vanity Fair* (1847 – 1848) de William Makepeace Thackeray e na peça *Becky Sharp* de Langdon Mitchell, a longa-metragem *Becky Sharp* apresenta ao público uma Inglaterra vitoriana, onde a actriz Miriam Hopkins dá vida à personagem Becky Sharp, uma oportunista que manipulando as pessoas, tudo faz para casar com um homem rico e ascender socialmente. Miriam Hopkins haveria de receber uma nomeação para o Óscar de melhor actriz nesse ano, pelo seu trabalho neste filme de Rouben Mamoulian.

Apesar da inovação na introdução pioneira em *Becky Sharp* da nova tecnologia de três cores, a marca norte-americana *Technicolor* já em 1915 havia desenvolvido a sua

primeira tecnologia de captação de cores. Tratava-se de um processo de sobreposição de duas películas, uma verde e uma vermelha. Esta tecnologia haveria de resultar em fracasso dada a grande distorção cromática e a impossibilidade de captação quer da cor azul, quer da cor branca. Ainda assim, esta tentativa fracassada de introdução da cor no cinema, foi implementada em filmes como *Os Dez Mandamentos* de Cecil B. DeMille em 1923, *O Fantasma da Ópera* de Rupert Julian e *Ben-Hur* de Fred Niblo em 1925.

A ambição de introduzir a cor nas imagens em movimento já nos primórdios do cinema se manifestava. A urgência era de tal ordem que, tanto os pioneiros irmãos Lumière como Thomas Edison, haveriam de experimentar o artesanal processo de pintura manual, quadro a quadro, da película. Logo em 1895, quando se davam os primeiros passos no cinema, Thomas Edison ousou registar *Anna Belle Serpentine Dance*, um pequeno filme de poucos segundos, pintado-o à mão. Quatro anos depois, em 1899, também os irmãos Lumière enveredavam por semelhante processo ao registar *Serpentine Dance*.

Analisando a História, não deixa de ser relevante e, porventura intrigante, que logo após o surgimento do cinema, se tenha atribuído uma maior urgência em complementá-lo com a cor do que com o som.

Voltemos a 1935. Estreia comercialmente *Becky Sharp*. As experiências de cinema colorido davam lugar ao cinema a cores graças à nova tecnologia desenvolvida pela *Technicolor*. A indústria cinematográfica destinava que o cinema a cores aniquilaria o cinema a preto e branco tal como o sonoro aniquilou o cinema mudo, de tal forma que uns anos mais tarde, na década de 60, a academia de Hollywood abandonaria a atribuição de Óscares a filmes a preto e branco por os considerar pouco expressivos do ponto de vista quantitativo e com tendência ao desaparecimento. Ainda no ano de 1935, haviam indícios de que a introdução da cor no cinema era mais uma urgência dos realizadores e da indústria cinematográfica do que propriamente uma urgência, ou mesmo uma necessidade do público. A recepção do público, que haveria de pagar bilhete para assistir à projecção de *Becky Sharp*, manifestou-se indiferente. A cor não levaria mais gente às salas de cinema e o público não ficaria tão fascinado com a cor como com o sonoro introduzido no cinema poucos anos antes. A novidade cromática não seria tão arrebatadora quanto a novidade sonora. O público continuaria a privilegiar o conteúdo independentemente da forma. Apesar de uma posterior generalização do uso

da cor, que se tornou mais evidente na década de 50, a verdade é que o cinema continuaria até ao presente, a preto e branco e/ou a cores ainda que sempre (naturalmente excluindo raríssimas e residuais excepções) com som. Vários movimentos ao longo da história, como o expressionismo alemão, o *Cinema Noir* ou a *Nouvelle Vague* francesa haveriam mesmo de, episodicamente, e por diferentes motivos, inverter a tendência e fazer prosperar e impulsionar o cinema a preto e branco. Um preto e branco enquanto opção e já libertado de uma imposição / limitação técnica.

Desde meados dos anos 30 do século XX até aos dias de hoje, que cabe ao realizador a opção por filmar a preto e branco ou a cores. Uma decisão, muitas vezes desnutrida de uma verdadeira consciência estética, leva o realizador a optar pelo monocromático, procurando, tudo indica, obter um registo fílmico alternativo que possa de alguma forma surpreender o espectador mais incauto.

Analisando do ponto de vista estético alguns filmes contemporâneos a preto e branco, podemos deparar-nos com uma inquietante dúvida no que concerne a obter resposta às questões: porquê a preto e branco? Porque não o uso da cor? Que pretende o realizador transmitir ao espectador não lhe revelando a paleta cromática? A resposta a estas questões pode muitas vezes ser dúbia, uma vez que nem sempre a escolha pelo preto e branco é feita de forma ponderada e com uma perfeita consciência estética.

Muitas vezes parece ser uma certa impreparação do ponto de vista conceptual do realizador a conduzir à decisão de filmar a preto e branco, numa tentativa de surpreender pela novidade monocromática. Na actualidade o receptor é constantemente invadido por imagens provenientes de diversas fontes, nomeadamente da televisão que vincula um universo de cores vibrantes e sedutoras. Para os mais novos realizadores, que sempre assistiram ao espectáculo televisivo a cores e não têm um verdadeiro conhecimento dos clássicos filmes a preto e branco, a opção de produção monocromática parece revestir-se duma tentativa de surpreender o espectador ou, nalguns casos, de quebrar a homogenia da cor gravando a preto e branco como forma de contrariar tendências e investir em modelos menos convencionais. Na verdade, se nos centrarmos novamente na História, constatamos que o preto e branco no cinema travestiu-se também, por exemplo durante a *Nouvelle Vague* francesa, de veículo protestatário e rebelde mais do que de verdadeira e consciente opção estética. Também o realizador mais impreparado tecnicamente, muitas vezes é forçado a optar pelo uso do

preto e branco como situação de recurso. Uma deficiente captação de imagem no que à homogeneidade das temperaturas de cor diz respeito, obriga já na fase de pós-produção, a que se retire a informação cromática do material em bruto conseguindo assim iludir o espectador das deficiências técnicas.

Com as constantes inovações tecnológicas no cinema (sonoro, cor, os écrans largos, as três dimensões, a alta definição, etc.) a exigir uma cada vez maior capacidade inventiva por parte do realizador, de quem a indústria cinematográfica espera que consiga surpreender o espectador, torna-se muito difícil ousar optar pelo preto e branco se o objectivo da concepção da obra vai muito para além de um registo de autor e passa em larga escala pela necessidade imperativa de obtenção de lucro, quer em sala de cinema (número de espectadores) quer em exploração da venda directa (DVD, Blu-Ray,...) ou aluguer (videoclubes ou *pay-per-view*). A História mostra-nos que a indústria do cinema é avessa ao preto e branco e, numa grande maioria das vezes, dificulta ou mesmo inviabiliza, a produção de filmes monocromáticos temendo a relação menos empática do público com a obra e consequente fracasso comercial. São inúmeros os exemplos de relações tensas entre a indústria e os realizadores quando estes manifestam a vontade de contornar a cor. Woody Allen, por exemplo, e a propósito dos seus filmes *Uma Outra Mulher* (1988) e *O Inimigo Público* (1969), chegou mesmo numa entrevista a afirmar: “Acabei por não poder filmar a preto e branco. O estúdio não deixou.” (Lax, 2011, p. 417). Woody Allen, apesar da sua considerável filmografia a preto e branco, nesta frase, enfatiza aquilo que a indústria julga ser a opinião reinante junto do grande público: “Pensam que um filme a preto e branco é de qualidade inferior...” (Lax, 2011, p. 249). Este pressuposto parece ter estado na base da decisão da Academia de Hollywood de, nos anos 60, abandonar a atribuição de Óscares a filmes a preto e branco. Depois de Billy Wilder em 1960 ter ganho o Óscar de melhor filme com *O Apartamento* só muito mais tarde, em 1993, outro filme a preto e branco haveria de ser premiado com a estatueta dourada. Trata-se de *A Lista de Schindler* de Steven Spielberg, que recolheu um grande entusiasmo junto do grande público. Aqui, neste caso, e apesar de tudo, a opção pelo preto e branco é óbvia uma vez que na obra se retrata o período do holocausto numa Alemanha nazista, um período nunca registado a cores mas sempre a preto e branco. Se Steven Spielberg tivesse hipoteticamente rodado *A Lista de Schindler* a cores o risco de afastamento à realidade imagética do espectador seria evidente e o filme teria tido muito menos impacto.

Mais recentemente, no ano de 2014, *Nebraska*, do realizador Alexander Payne, foi nomeado para o Óscar de melhor filme acabando por perder o troféu para *12 Anos Escravo*, de Steve McQueen. *Nebraska*, rodado a preto e branco e ao estilo *road movie* desenvolve-se num tom melancólico, pleno de cinzentos e onde se percebe a procura de similaridade com os modelos de representação da América nos anos da Grande Depressão, em 1929. Em *Nebraska*, a opção pelo preto e branco, facilmente se percebe, não por se tratar de um puro exercício de capricho estético, antes reforça a identidade americana dos anos 20 e a confusão mental cinzenta de um velho ancião na última etapa da sua vida. Apesar da pertinência monocromática, Alexandre Payne teve de medir forças com a produtora, *Paramount Pictures*, que à luz do pensamento generalizado do ponto de vista comercial temeu a recepção dos críticos e do grande público. Em entrevista ao jornal *The Canadian Press*, Alexander Payne haveria de afirmar: “... a produtora tinha dúvidas sobre a escolha (do preto e branco) pelo medo que o filme caísse numa espécie de gueto artístico que não se comunicasse com o público em geral” (Szklański, 2013). A persistência argumentativa de Alexander Payne haveria de dar frutos e *Nebraska* acabou mesmo por ser colocado a preto e branco no circuito comercial apesar das reservas iniciais da *Paramount Pictures*.

À luz do acima exposto parece coerente afirmar que a estética do preto e branco vem sofrendo de algum tipo de preconceito relativamente à recepção do grande público. Um preconceito que poderá não residir no espectador, mas sim logo no processo de produção onde a grande indústria procura inibir, e jamais estimular, a produção de filmes a preto e branco temendo a receptividade do público, senão na sala de cinema por certo no pequeno ecrã de televisão. O grande público vê-se assim subtilmente impedido de confrontação com uma estética que outros decidiram não ser conveniente, por desinteressantemente antiquada. Desde os anos 50 do século passado e até ao tempo presente, o número de filmes produzidos a cores é, obviamente, em muito maior número que a produção de filmes a preto e branco, no entanto, independentemente dos critérios de quantidade de produção parece ser também legítimo afirmar que o preto e branco não só resistiu à incursão da cor, como parece nos últimos tempos ter vindo a recolher um crescente acolhimento por parte do público, que aparentemente vem desenvolvendo um certo fascínio pelo monocromático. Um público que, ao abrigo do desenvolvimento tecnológico, da massificação e facilidade de manuseamento de equipamento de captação de imagem, parece ter vindo a desenvolver um certo apreço pelo registo de imagens sem

recurso à cor. Uma breve incursão em redes sociais especializadas em partilha de imagens, leva-nos a aferir um crescente entusiasmo pelo preto e branco ainda que despido de aparente, ponderada e criteriosa intensão estética. Atentos a uma nova realidade os fabricantes de equipamento audiovisual começam agora a introduzir no mercado câmaras especializadas na captação do preto e branco sem recorrer à captação de cor. Em 2012, a *Leica* introduziu no mercado mundial a câmara *Monochrome* e a *Sony* prepara-se para, durante o ano 2016, lançar mais um modelo da série *Alfa* desta feita, e à semelhança do modelo *Monochrome* da *Leica*, para captação exclusiva do preto e branco. Além do regresso à forma pioneira de captar imagem, assistimos e estamos confrontados no presente com uma revisitação e, ou, reinvenção do cinema a preto e branco.

Mas em que termos poderemos falar duma estética do cinema a preto e branco? Será possível circunscrever uma estética própria nesta revisitação do preto e branco?

De acordo com o crítico francês Gerard Betton, o cinema “é também uma linguagem estética, poética ou musical – com uma sintaxe e um estilo; é uma escrita figurativa, e ainda uma leitura, um meio de comunicar pensamentos, veicular ideias e exprimir sentimentos. Uma forma de expressão tão ampla quanto as outras linguagens (literatura, teatro, etc.), bastante elaborada e específica.” (Betton, 1987, p. 1)

O cinema, enquanto forma de expressão, manifesta-se como uma linguagem estética, sobretudo a partir do momento em que o realizador decide intervir fazendo passar para a obra a sua visão particular. A câmara regista as imagens mas com a sua devida e consciente influência. A escolha da luz, do ritmo, da cenografia, dos movimentos de câmara, dos planos e enquadramentos, a decisão de optar pela cor ou pelo preto e branco, pelo som ou pelo silêncio são aspectos da linguagem cinematográfica decididos por aquele que cria e que são depois elementos influenciadores da percepção do espectador que, posteriormente, nutrirá ou não um sentimento afectivo pela obra.

Quando o realizador opta por, conscientemente, filmar a preto e branco a sua decisão vai também influenciar, como vimos, a percepção do espectador. Como poderemos classificar ou descrever o processo de criação e posterior percepção quando nos debruçamos sobre o preto e branco? Será que o processo de criação monocromática difere do processo de criação, por exemplo, a cores? Em que difere? Quanto difere? E

no caso do receptor, o processo de percepção e consequente relação afectiva é influenciada positiva ou negativamente pela escolha monocromática?

Anteriormente referimo-nos à televisão como meio que vincula um universo de cores vibrantes e sedutoras. Tudo indica, como também já vimos, que a indústria televisiva tem uma participação activa no bloqueio de uma maior produção a preto e branco por não acreditar, convictamente, no gosto dos telespectadores no que à estética monocromática diz respeito. Poderá ser essa necessidade de transmitir uma mensagem de uma forma diferente daquela que é transmitida pela televisão, que leva alguns realizadores a rejeitar a cor ainda que correndo potenciais riscos do ponto de vista comercial, ou seja, a exploração do mercado televisivo poderá ficar comprometida. Ao optar por uma produção a preto e branco, os realizadores procuram transmitir a mensagem desprovida de informação cromática, porventura factor de distração do espectador, e ao invés optam por transmiti-la de uma forma que permite que aquele que observa, caso sinta necessidade, a complemente consoante o seu conhecimento imagético do que é mostrado. O preto e branco poderá estar associado à liberdade que é conferida ao espectador e à apropriação individual que o mesmo faz da imagem. O preto e branco enquanto e também, versão simplificada mas não simplista, daquilo que é mostrado. Acreditar na capacidade do espectador, mantê-lo activo ao longo do filme, ainda que, correndo o risco de construir uma barreira dificilmente ultrapassável para o espectador mais conformado e, porventura, menos receptivo a receber informação que poderá necessitar de ser complementada por si.

O preto e branco enquanto versão simplificada, mas não simplista da imagem, conduz também o espectador no processo de percepção e assimilação do que lhe é dado a ver. Parece, aliás, ser esta uma das características primordiais que podemos atribuir ao preto e branco no cinema: mostrar imagens de forma simplificada (mas permitir ao espectador a função, porventura dispensável, de as completar cromaticamente caso este sinta extrema necessidade) evitando a distração. Conduzir a observação do espectador focando a sua atenção naquilo a que se pretende dar ênfase. Tal como afirmou o realizador russo Andrei Tarkovsky: “Um filme a preto e branco imediatamente cria a impressão de que a sua atenção se concentra no que é mais importante (...) Num filme a preto e branco não há nenhuma sensação de que há algo estranho acontecendo, o

público pode assistir ao filme sem se distrair pela acção da cor.”¹ (Tarkovsky, *Time within time*, 1991, pp. 356-358).

A associação quase imediata entre um filme a preto e branco e uma época passada parece ser também um factor relevante no momento da decisão pelo preto e branco. Se o que o realizador pretende é transmitir uma mensagem credível não fará sentido optar por um registo a cores se o retratado se passa, por exemplo, no início do século XX onde a cor não tinha ainda lugar. Retratar o início do século passado a cores é fazer com que o espectador se distancie da obra. Ao contrário, nesta situação, procurar o preto e branco é reforçar a credibilidade do que é mostrado ao espectador. O preto e branco que aproxima o espectador que, neste caso, não deverá sentir necessidade de complementar cromaticamente a imagem porque nunca viu cor em imagens contemporâneas à época.

O encantamento que o preto e branco parece provocar em determinados espectadores é algo que se constata mas que dificilmente se explica de uma forma superficial. Um encantamento que parece encontrar ressonância no conceito de *punctum* defendido por Roland Barthes, ou seja, como o próprio define: “... uma espécie de fora de campo subtil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que dá a ver” (Barthes, 2012, p. 67). Um encantamento que se poderá revestir de diversas formas consoante a cultura, cinematográfica e não só, do espectador, se está ou não familiarizado com os grandes clássicos do cinema e se está ou não disposto a experienciar algo que lhe poderá não ser familiar. De igual forma também se poderá ponderar a influência das diversas culturas espalhadas pelo mundo na forma como o preto e branco é aceite com grande, pouco ou residual entusiasmo. No leste da Europa, por exemplo, o preto e branco encontrou excelente receptividade através dos filmes de realizadores como Dziga Vertov, Sergei Eisenstein, Andrei Tarkovsky, Artavazd Pelechian, Béla Tarr e Victor Asliuk. Também na Alemanha o cinema encontrou no Expressionismo (Alemão) uma estética muito própria, assente numa fotografia a preto e branco (ainda que nesta altura, início do século XX, fosse a única opção) onde se manifestava uma excessiva dramaticidade dos actores acentuada por um excesso de maquilhagem e distorção cenográfica obtida a partir de recursos fotográficos. O Expressionismo Alemão, no seu auge (anos 20 do século passado), expressava, também pelo preto e branco, a forma como os realizadores viam o mundo de uma forma subjectiva, emocional e psicológica.

¹ Tradução livre a partir do original em inglês.

Um movimento artístico que haveria de, anos mais tarde (anos 40), dar origem ao *Film Noir* fortemente conotado com o policial e onde o preto e branco se apresentava fortemente contrastado. Em Itália, o Neo-Realismo marcou o cinema ao procurar mostrar uma realidade crua a preto e branco e, no final dos anos 50 e início de 60, em França a *Nouvelle Vague* surgia muito com o propósito de transgredir e pôr em causa as normas aceites onde o preto e branco foi uma das formas encontradas para provocar e exteriorizar uma certa rebeldia na procura de novos caminhos.

A questão geográfica parece, à partida, ser bastante relevante quanto à forma como o preto e branco é interpretado, uma vez mais assente nos princípios culturais do espectador. O preto e o branco têm leituras distintas no ocidente e no oriente. O preto pesado e fúnebre do ocidente parece contrastar com a serenidade e sobriedade atribuída no oriente. De igual forma o branco associado à pureza e a sentimentos positivos no ocidente tem uma conotação distinta no oriente onde ofusca e provoca desconforto.

De uma forma muito sucinta e prévia a um processo de investigação que conduza a uma verdadeira tese, parece pertinente considerar desde já a tese da existência de uma estética do preto e branco ainda que, pontualmente, como atrás vimos, a mesma possa resultar de uma imposição quer comercial quer de procura de similitude ao contexto imagético da época retratada, quer mesmo de factor de recurso para ocultar deficiências de cariz técnico. Nestes casos retratados poderemos estar a falar de uma estética de pura conveniência e não de uma estética na sua plena acepção. A estética do preto e branco parece estar alicerçada num coerente, assumido e reflectido jogo de contrastes, ainda que, com uma diversidade de cinzentos intermédios: o tudo e o nada, o sim e o não, a luz e a sombra. Será a partir desta dualidade de estados que o realizador conduzirá a atenção do espectador, procurará envolvê-lo, tornando-o cúmplice no processo de criação e procurará neutralizar o máximo de probabilidades de distração. Mostrar simplificado, porém não simplista, mas objectivo, e, através dos extremos procurar construir um caminho que conduza o espectador na busca das suas emoções perante uma atmosfera sedutora, coerente e porventura fascinante.

Ao longo das próximas páginas caminharemos no sentido de obter respostas para a problemática enunciada. Na primeira parte procuraremos compreender a génese do cinema, seus principais intervenientes e respectivos contributos. Uma perspectiva histórica dos primórdios do cinema que abrangerá a chegada do sonoro, os rudimentares

mas inventivos efeitos especiais e as primeiras experiências de colorização manual de frames. Por fim, abordaremos a chegada efectiva da cor, em 1935, com a revolucionária tecnologia Technicolor. Nesta altura o cinema liberta-se da tirana limitação técnica que impunha uma cinematografia monocromática. Depois desta data os realizadores puderam optar por produzir a cores mas o facto é que muitos continuaram ligados ao preto e branco pelos mais diversos e variados motivos. Motivos de ordem cultural e de tradição mas também não poderão ser esquecidos os factores económicos e o influente peso da indústria quer cinematográfica quer televisiva. Após a chegada da cor, o preto e branco passou também a ser utilizado no cinema como elemento diferenciador, distintivo e, em alguns casos, sinónimo de modernidade ou mesmo de novidade. No entanto, a opção monocromática nem sempre é uma escolha verdadeiramente estética feita pelo realizador. Por vezes, deficiências cromáticas resultantes de uma menos capaz captação da imagem levam à ponderação, muitas vezes efectuada já na fase de pós-produção, de transpor para preto e branco todas as sequências captadas, retirando a informação cromática da imagem e contornando assim os problemas de divergência, sobretudo ao nível da temperatura de cor, entre planos. Trata-se daquilo a que poderemos chamar uma estética de conveniência. No sentido contrário a situação também se aplica, apesar da divergência de opiniões relativas a esta matéria. Na tentativa de chegar a um maior número de espectadores, sobretudo do universo televisivo, as grandes produtoras, por diversas vezes, colorizaram digitalmente grandes clássicos a preto e branco, subvertendo a intenção estética dos seus criadores.

Na segunda parte desta tese abordaremos questões mais relacionadas com a estética propriamente dita. Uma estética que pode à partida, e ainda que muito sucintamente, ser denominada de estética de precisão onde o contraste entre o preto e o branco, a luz e a sombra é o elemento primordial da linguagem. Uma estética que, independentemente de recolher ou não o afecto do espectador, quando bem alicerçada do ponto de vista intencional, lhe transmite vários sentimentos e emoções que, de outra forma, nomeadamente pela cor, dificilmente seriam possíveis de transmitir. Uma estética ambígua, que favorece a aproximação, mas também o afastamento do espectador, que propicia a concentração mas também pode distrair.

Por fim, na terceira parte, e para terminar esta dissertação, exploraremos o trabalho prático realizado em paralelo com a investigação e que acompanha este documento escrito. *O Caminho para a Invenção do Amor – Um Exercício Monocromático* é um

exercício realizado a preto e branco, a propósito deste estudo, e que de alguma forma pretende interrogar e demonstrar as teorias levantadas ao longo deste documento escrito.

1 – O CINEMA NASCEU A PRETO E BRANCO

A história do cinema fez-se, e continua ainda a fazer-se, ano após ano, década após década, século após século, pelo trilhar de um percurso evolutivo e aventureiro repleto de engenhosas invenções tecnológicas, de personalidades inspiradas, arrojadas, inventivas, curiosas e, sobretudo, muito criativas. Séculos de ambição, de maravilhosas visões, de atribuladas, e muitas vezes falhadas, tentativas de aprisionar o momento então presente, através de imagens que se complementam e ganham potencial, também narrativo, quando se conjugam com o som. Um percurso de séculos, pela pré-histórica arqueologia das imagens em movimentos ambicionando alcançar uma nova forma de arte, a sétima como haveria de ser classificada. Uma nova forma de arte que haveria de sintetizar em si todas as outras artes e que, em muito ultrapassaria, o mero objectivo narrativo pela interacção de vários contributos linguísticos, iconográficos, visuais, técnicos e científicos. Um percurso até ao cinema, tal como hoje o conhecemos, cujo ponto de partida, podemos arriscar, remonta primeiro ao maravilhoso espectáculo das sombras do teatro oriental praticado na China há mais de 2000 anos e depois à lanterna mágica e ao princípio da câmara escura² que já era conhecido desde a antiguidade como atesta um testemunho que o monge e astrónomo Guillaume de Saint-Cloud escreveu no ano 1290:

“Faça-se no tecto de uma casa fechada ou numa janela um furo virado em direcção à parte do céu onde deve aparecer o eclipse do sol que seja para o efeito da grandeza de um buraco como o que se faz numa pipa para extrair o vinho. Enquanto a luz do sol entra por este furo, disponha-se a uma distância de vinte ou trinta pés qualquer coisa de plano, por exemplo uma tábua, e ver-se-á então o feixe de luz desenhar-se sobre a tábua com uma forma redonda, mesmo se o furo for anguloso.” (Potonniée, 1989, p. 28)

² Também chamada câmara obscura. “A *câmara obscura* não é mais do que uma caixa em forma de cubo tendo apenas um orifício no centro de uma das faces. Por um fenómeno óptico, o que é visto por esse orifício reflecte-se “de pernas para o ar” na parede oposta. Se se substituir essa parede por um vidro fosco, por exemplo, a paisagem ou a figura exterior que se encontre em frente daquele orifício vem pintar-se nessa superfície e pode ser vista à transparência por um observador colocado na obscuridade. Ao princípio, a camara escura era uma grande casota, podendo os observadores estar lá dentro para olharem a parede onde a imagem exterior se ia reflectir. (...) Mais tarde, nos meados do século XVII apareceram as primeiras descrições de *câmaras obscuras* portáteis, que depois se iriam munir de lentes.” (Costa, Da lanterna mágica ao cinematógrafo, 1986, p. 50)

Inventada no século XVII, a lanterna mágica, constituída por uma câmara escura e um jogo de lentes já em muito se assemelhava à cinematografia pela ilusão de movimento que proporcionava. Foi dada a conhecer em 1643 e descrita em 1671 pelo padre jesuíta Athanasius Kircher³, seu inventor, no tratado *Ars Magna Lucis et Umbrae* (2ª edição) como “uma pequena máquina que é usada para ver na parede branca diferentes espectros e monstros horríveis, para que aqueles que não conhecem o segredo acreditem que esta é a arte mágica.”⁴ (Toulet, 1988, p. 57) Assumidamente uma máquina visionária, a lanterna mágica de Kircher, serviu de base para uma enorme quantidade de novos modelos que foram surgindo já ao longo do século XVIII, predispostos quer para o entretenimento doméstico quer para o espectáculo.

“Um entretenimento agradável e ao mesmo tempo instrutivo para os longos serões de inverno. Que profunda lembrança deixou na nossa infância a aparição de quem mostrava a lanterna mágica!... E quando o espectáculo tão desejado nos era oferecido, quando uma grande tela branca era estendida sobre a parede da sala, com que ardor seguíamos, no grande círculo luminoso, no meio da escuridão da sala, as imagens que o homem nos explicava no seu estilo naif.” (Fourtier, 1889, p. 10)

Um “entretenimento agradável” e sedutor capaz de envolver o espectador na sua teia, seja ela narrativa ou puramente estética. Um “espectáculo tão desejado” que haveria muitos anos mais tarde de se transformar numa grande indústria movendo em todo o mundo fortunas financeiras, criando portentosos magnatas do capital e gigantescos estúdios de produção de estrelas da representação, envolvidas no *glamour* da passadeira vermelha. Um espectáculo e ao mesmo tempo uma nova forma de arte capaz de impor ao espectador ou prisioneiro, como refere o sociólogo Laymert Garcia dos Santos, uma aparente fracção de realidade que este aceita ao deixar-se transportar emotivamente pela magia das imagens em movimento, outrora sombras, conforme metaforiza, na alegoria da caverna, o filósofo grego Platão.

“A alegoria da caverna transforma-se num grande dispositivo teatral

³ Athanasius Kircher nasceu em Geisa, na Alemanha em 1601 e faleceu em Roma em 1680. Sábio jesuíta, possuidor de grandes conhecimentos, escreveu sobre Física, História Natural, Astronomia, Matemática, Medicina, Arqueologia, Filosofia e Teologia. Entre as suas obras destacam-se *O Iman*, em 1641, *Mundo Subterrâneo*, em 1664, *Edipo Egípcio*, em 1652/54 e *China*, em 1667. Para além da lanterna mágica, Athanasius Kircher inventou uma máquina de escrever.

⁴ Tradução livre a partir do original em francês.

ou cinematográfico, numa bela máquina de cenografia onde o *metteur en scène* Platão acerta todos os detalhes do cenário e intervém incessantemente para que o papel do prisioneiro se desenrole como deve ser, para que o discípulo Glauco seja convencido e seduzido pelo fundamento do discurso do mestre guardião da pertinência das analogias. Quando a sessão de cinema terminar, o prisioneiro, o discípulo e nós mesmos ficamos cegos por termos contemplado não mais as imagens da caverna, mas a imagem desse Deus-Pai-Sol-Real.” (Santos, 1981, pp. 192 - 193)

Após um longo percurso de inovações técnicas entre a óptica e a mecânica, trilhando um percurso pela construção de uma cinematografia, 28 de Dezembro de 1895⁵ é a data que oficialmente marca o início do cinema. O cinema a preto e branco. Ganha assim um folego a esperança num próspero futuro cinematográfico.

1.1 - Dos Irmãos Lumière a Rouben Mamoulian – 40 anos de cinema a preto e branco: a imposição da técnica

A 28 de Dezembro de 1895, os franceses Louis (1864 – 1948) e Auguste Lumière (1862 – 1954), fotógrafos de profissão, na *Salle Indienne* do *Grand Café*⁶ em Paris, apresentaram um aparelho denominado *cinematógrafo*⁷ e, conseqüentemente, a primeira

⁵ Apesar de 28 de Dezembro de 1895 ser a data mais unanimemente relacionada com o início do cinema, será conveniente referir que em Outubro de 1888 o inventor francês Louis Le Prince (1842 – 1890) filmou sequências de imagens em movimento (numa ponte, charretes puxadas por cavalos) de onde resultou a curta-metragem de dois segundos *Leeds Bridge*. Louis Le Prince nunca conseguiu fazer uma apresentação pública do seu trabalho nos Estados Unidos uma vez que desapareceu misteriosamente durante uma viagem de comboio no dia 16 de Setembro de 1890. O seu corpo e a sua bagagem nunca foram encontrados e o misterioso caso do seu desaparecimento nunca foi resolvido. Existem várias teorias para o desaparecimento de Louis Le Prince sendo que uma delas se relaciona com uma possível guerra de patentes.

⁶ Situado na Boulevard des Capucines. Para evocar a data do nascimento oficial do cinema foi afixada no *Grand Café* uma placa onde se lê: “Aqui em 28 de Dezembro de 1895, tiveram lugar as primeiras projecções públicas de fotografia animada por meio de cinematógrafo, aparelho inventado pelos irmãos Lumière.”

⁷ O *Cinematógrafo* dos Irmãos Lumière surge após o *Revólver Fotográfico* de Jules Jansen, da *Metralhadora Fotográfica* do Dr. Étienne-Jules Marey, do *Fonoscópio* de Demeny, do *Teatro Óptico* de

projectão pública⁸ e paga⁹ de cinema. Uma sessão para uma reduzida plateia¹⁰ de pouco mais de trinta espectadores pagantes onde foram apresentados dez filmes curtos¹¹, a preto e branco, sem som, com dezasseis metros, cerca de um minuto cada e onde estavam retratadas, em plano sequência, sem encenação e sem argumento, cenas do dia-a-dia, do quotidiano e da vida real. A câmara em plano geral ou de conjunto era colocada estrategicamente para captar e comunicar o maior número possível de informações visuais. Uma câmara imóvel ainda desconhecadora do travelling, onde eram as personagens e / ou os objectos que se afastavam ou aproximavam de si, variando desta forma o ponto de vista. Imagens nítidas, figuras em tamanho natural, movimentos muito fluídos – a ilusão perfeita para um público impaciente e desconfiado. O jornal *La Poste* de 30 de Dezembro de 1895 descreveu desta forma o momento:

“Sobre a tela branca aparece uma projecção fotográfica. Até aqui nada de novo. Mas, de repente, a imagem em tamanho natural ou reduzida conforme a dimensão da cena, anima-se e torna-se viva. Um grande portão de fábrica abre-se para deixar sair uma onda de operários e operárias, com bicicletas; há cães que correm, viaturas que passam. Tudo se agita e fervilha. É a própria vida, é o movimento apanhado ao vivo!” (Costa, *A longa caminhada para a invenção do cinematógrafo*, 1988, p. 15)

Emille Raymaud, do *Cinetoscópio* de Edison e de muitas outras invenções, algumas menos conseguidas. Será objectivo afirmar que o *cinematógrafo* é uma espécie de síntese de diversos outros inventos. O *Cinematógrafo* consistia num aparelho híbrido que acumulava as funções de câmara de filmar, de revelação de película e de projecção.

⁸ Alguns historiadores como Fernando Mascarello defendem que antes de 28 de Dezembro de 1895 já havia sido feita uma exibição pública de filmes: “Sabe-se que os irmãos Lumière não foram os primeiros a fazer uma exibição de filmes pública e paga. Em 1º de novembro de 1895, dois meses antes da famosa apresentação do cinematógrafo Lumière no Grand Café, os irmãos Max e Emil Skladanowsky fizeram uma exibição de 15 minutos do bioscópio, seu sistema de projecção de filmes, num grande teatro de vaudeville em Berlim.” (Mascarello, 2006, p. 19)

⁹ “No primeiro dia, a receita não ultrapassou trinta e cinco francos e, sendo de um franco o preço da entrada, isso significava que trinta e cinco espectadores viram o programa inicial (...)” (Jeanne & Ford, *História Ilustrada do Cinema 1 - O Cinema Mudo 1895 -1930*, 1977, p. 15). Em *Cinématographe Invention du Siècle* surge um número diferente de espectadores: “Le premier jour, 28 décembre 1895, maigre succès: trente-trois spectateurs...” (Toulet, 1988, p. 16) Apesar da muito ligeira divergência relativamente ao número exacto de espectadores na primeira sessão pública e paga, o certo é que, dois meses depois, vendiam-se 2000 bilhetes por dia.

¹⁰ Apesar de nesta primeira sessão o sucesso em termos de número de espectadores ter sido muito residual, o certo é que o sucesso do cinematógrafo muito rapidamente se tornaria um facto inquestionável. Os maravilhados espectadores presentes na sessão, divulgaram pelas ruas de Paris o espectáculo a que tinham assistido e muito rapidamente eram multidões a querer também assistir às imagens em movimento.

¹¹ Os dez filmes apresentados foram: *La sortie des Usines Lumière à Lyon*, *Querelle de Bébés*, *Le Bassin des Tuilleries*, *L'arrivée d'un Train à La Ciotat*, *Le Régiment*, *Le Marechal-Ferrand*, *La Partie d'Écarté*, *Mauvaises Herbes*, *La Mer* e *Le Mur*.

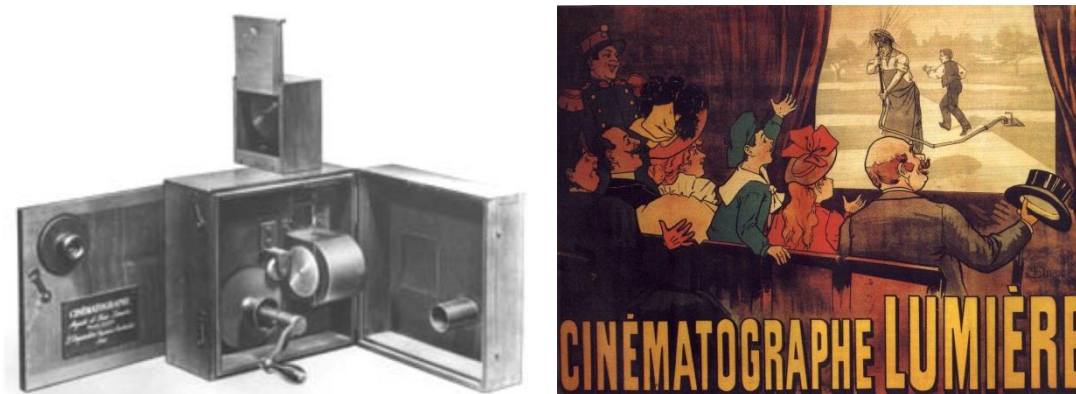


Fig. 1 – O cinematógrafo (esq.) e o cartaz promocional da sessão de apresentação do invento no *Grand Café* (dir.)

O quarto filme do alinhamento, *L'arrivée d'un Train à La Ciotat* (1895), porventura o mais impactante da sessão, mostrava, tal como o título indicia, a estação de caminho-de-ferro de La Ciotat. Pelas imagens captadas pelos Lumière vêem-se algumas pessoas que esperam no cais pelo comboio que, fumegando, se aproxima rapidamente e acaba mesmo por entrar na gare. As imagens “vivas” na tela provocaram um misto de assombro generalizado e pânico na plateia incauta que, nas primeiras filas, perante a deslocação do comboio na sua direcção se levantou recuando na sala. É o cinema. A arte de criar a ilusão, de provocar e materializar os sonhos.



Fig. 2 – *L'arrivée d'un Train à La Ciotat* (1895)

Nesta histórica projecção de 28 de Dezembro de 1895 no *Grand Café* não foi, curiosamente, apresentado o filme *L'Arroseur Arrosé* (realizado pelos *Irmãos Lumière*), o primeiro filme burlesco da história. Provavelmente os *Irmãos Lumière* consideraram que o público não estaria ainda preparado para qualquer radical desvio a um registo documental. *L'Arroseur Arrosé*, entre outros filmes, foi apresentado na véspera numa

sessão privada para alguns convidados. Neste filme observava-se um jardineiro a regar as plantas e um rapaz que entra sorrateiramente em cena e, pisando a mangueira, impede a saída da água. Enquanto o jardineiro procura avaliar a causa do problema, o rapaz liberta a mangueira e o homem recebe um jacto de água na cara. O jardineiro descobre a causa do problema e dá umas palmadas ao rapaz. Uma situação cómica, um esboço de narrativa simples e uma notável intenção de contar uma história com humor.



Fig. 3 – *L'Arroseur Arrosé* (1895)

A assistir a esta sessão estava Georges Méliès, um ilusionista interessado que, mais tarde, como veremos mais à frente neste texto, haveria de se tornar numa referência na história do cinema e o verdadeiro criador do cinema espectáculo. Após a sessão, Georges Méliès, convicto que o cinema seria uma excelente via para explorar e melhorar os seus espectáculos de magia, haveria entusiasmado de excluir: “Perante este espectáculo, ficámos todos boquiabertos, estupefactos, surpreendidos para além de tudo o que podíamos dizer” (Nacional, 1976). O visionamento colectivo das imagens em movimento não permitia aos ingénuos espectadores distinguir a impressão da realidade (ilusão) do próprio real tal como atesta uma crítica publicada a 30 de Dezembro de 1895 no jornal *Le Radical* intitulada “O Cinematógrafo – uma Maravilha Fotográfica”:

“Uma nova invenção, que é certamente uma das coisas mais curiosas da nossa época, aliás tão fértil, foi apresentada ontem, à noite, no nº 14 do Boulevard des Capucines, diante de um público de sábios, de professores e de fotógrafos. Trata-se da reprodução, por projecções, de cenas vividas e fotografadas por séries de provas instantâneas. Qualquer que seja a cena assim tomada e por maior que seja o número de personagens assim surpreendidas nos actos da sua existência, vêem-se em tamanho natural, com as cores, a perspectiva, os céus longínquos, as casas, as ruas com toda a ilusão da vida real” (Nacional, 1976)

A ilusão da vida real proporcionada pelo Cinematógrafo, “em tamanho natural, com as cores, a perspectiva, os céus longínquos, as casas e as ruas”. Uma consciência técnica e conceptual da ilusão de movimento que está bem patente na forma como os irmãos Lumière descrevem a sua invenção no memorial que acompanhou o pedido de patente do Cinematógrafo:

“Sabe-se que as provas fotográficas criam a ilusão do movimento pela sucessão rápida, diante dos olhos do observador, de uma série de fotografias tiradas, com pequenos intervalos, a objectos ou personagens em movimento.

A nossa invenção consiste num novo aparelho que serve para a obtenção e a visão de tais provas.

O mecanismo deste aparelho tem como característica essencial actuar com intermitências sobre uma película regularmente perfurada de maneira a imprimir-lhe deslocações sucessivas separadas por tempos de pausa durante os quais se opera quer a impressão quer a visão das provas.” (Costa, Da lanterna mágica ao cinematógrafo, 1986, p. 80)

Notável e impressionante o entusiasmo e o fascínio que a projecção das imagens do cinematógrafo exerceu também naquele que redigiu a crítica no *Le Radical* de 30 de Dezembro de 1895 (transcrição em cima). Apesar de terem sido apresentados filmes a preto e branco o crítico refere-se a cenas “com as cores na ilusão da vida real”. Tratar-se-á de um fenómeno de tal fascínio e, sobretudo, de uma clara evidência que o impacto das imagens em movimento suplantou o impacto de qualquer outra característica tida como aparentemente inibidora de uma maior sensação de realidade. Se o preto e branco é ou não um factor de inibição na percepção da realidade é o que procuraremos também perceber e explicar ao longo deste trabalho de investigação. Nestas características aparentemente inibidoras podemos também incluir a ausência de som que, tudo indica, não provocou nenhum condicionalismo na forma entusiástica como a sessão no *Grand Café* foi recebida¹². Também na China, quando as imagens em movimento foram

¹² Apesar do entusiasmo descrito na apresentação pública e paga das imagens do cinematógrafo dos irmãos Lumière no *Grand Café* em Paris, parece pertinente citar René Jeanne e Charles Ford que na *História ilustrada do cinema 2*, afirmam por oposição que: “o cinematógrafo Lumière tinha apenas atraído algumas dezenas de curiosos às caves do Grand Café e já o acusavam de apresentar um espectáculo incompleto, pois as suas personagens eram mudas.” (Jeanne & Ford, *História Ilustrada do Cinema 2 - O Cinema Sonoro 1927 - 1945, 1977*, p. 9)

apresentadas ao público, provocaram um fascínio tal que um jornalista do jornal *Yo-Shi-Bao* descrevia assim a sua experiência enquanto espectador:

“Ontem à noite... os meus amigos levaram-me aos Jardins Chi para ver um espectáculo. Depois da audiência reunida, as luzes foram apagadas e a projecção começou. Na tela diante de nós vimos uma imagem - duas raparigas ocidentais a dançar, com cabelo loiro armado, parecendo um pouco parvo. De seguida, outra cena, dois ocidentais numa cena de pancada... O espectador sente como se eles estivessem realmente presentes e isso é emocionante. De repente as luzes acendem-se outra vez e todas as imagens desaparecem. Foi realmente um espectáculo milagroso.”¹³ (Leyda, 1972, p. 2)

Curiosamente, o fascínio que as imagens em movimento provocaram na França ou na China não tiveram igual repercussão, por exemplo na Rússia, onde após uma sessão promovida pelos irmãos Lumière, em Julho de 1896, na cidade de São Petersburgo, um jornalista de nome Máximo Gorki haveria de, inquieto com a experiência, escrever no jornal local:

“Noite passada, estive no Reino das Sombras. Se vocês pudessem imaginar o quão estranho é lá estar... É um mundo desprovido de som e cor. Tudo nele – a terra, as árvores, as pessoas, a água e o ar – encontra-se mergulhado em um cinza monótono... Não se trata de vida, mas de sua sombra (...) Tudo num silêncio estranho onde não se ouve o barulho das rodas, o som dos passos ou os diálogos. Nem uma única nota da sinfonia complexa que sempre acompanha o movimento das pessoas.”¹⁴ (Leyda, 1972, p. 407)

Irónica descrição de Máximo Gorki ao referir-se à projecção do cinematógrafo como uma viagem ao “Reino das Sombras”, manifestando-se visivelmente desagradado com a ausência de som e de cor. De igual modo, quando na Cidade do México foram apresentadas em Dezembro de 1895 as imagens em movimento dos irmãos Lumière, o escritor mexicano Luís Gonzaga Urbina¹⁵ haveria de escrever:

¹³ Tradução livre a partir do original em inglês.

¹⁴ Tradução livre a partir do original em inglês.

¹⁵ Luís Gonzaga Urbina (México, 1868 – Madrid, 1934) foi um conceituado escritor mexicano, considerado um dos mais representativos homens de letras mexicanos do primeiro terço do século XX. A sua produção poética caracteriza-se por um estilo apurado, qualidade estética, unidade e coerência. É um dos escritores responsáveis pela transição do Romantismo para o Modernismo. Escreveu em prosa e em verso. Foi periodista, função onde alcançou um grande reconhecimento pelas suas críticas teatrais.

“A população, grosseira e infantil, vive a experiência, quando se senta à frente da tela, do encantamento da criança a quem a avó conta outra vez o mesmo conto de fadas; eu não consigo entender como, noite após noite, um grupo de pessoas que tem a obrigação de ser civilizado pode idiotizar-se a si mesmo (nos cinemas) com a repetição incessante de cenas em que as aberrações, anacronismos, inverosimilhanças, são feitos *ad-hoc* para um público de nível mental inferior, ignorante das noções mais elementares de educação.” (Mora, 1988, p. 6)

Luís Gonzaga Urbina, na sua descrição, classifica os espectadores como ignorantes e infantis ao atribuir características aberrantes, anacrônicas e inverosímeis às imagens do cinematógrafo dos irmãos Lumière. Luís Gonzaga Urbina parece ter ficado verdadeiramente abalado com o diferente espectáculo que assistiu, muito diferente dos que estava habituado e, pouco disponível para novidades fracturantes e divergentes com os hábitos instituídos, observa que o grupo de espectadores tem a “obrigação de ser civilizado”, censurando o fascínio que a projecção provocou nos mesmos que, noite após noite, assistia ao novo espectáculo. Dado o seu *status* de homem das letras, Luís Gonzaga Urbina imediatamente percebeu o impacto do cinematógrafo nos espectadores e, rapidamente, rejeitando fazer parte do grupo de fascinados, atribuiu ao espectáculo características que o diminuem, sobretudo do ponto de vista cultural, não justificando sequer com a ausência de cor ou de som a atribuição por si feita de adjectivos pouco dignificantes ao espectáculo das imagens em movimento dos irmãos Lumière.

Independentemente da forma, comprometida ou não, como o cinematógrafo era descrito por, muitas vezes influentes, críticos em diversas partes do mundo, o que é certo é que o aparelho dos irmãos Lumière proporcionava imagens de uma grande generosidade visual, uma espécie de documentários sociais, não intencionais, tomadas da vida real, pedaços do tempo que poderão agora ser imortalizados. A fotografia primeiro, e o cinema depois, provocaram grandes mudanças no campo da psicologia da imagem, o passado passa a ser tão demonstrável quanto o presente capturado. Como afirma Roland Barthes relativamente à fotografia e perfeitamente aplicável ao cinematógrafo:

“Toda a fotografia é um certificado de presença.
(...)”

Talvez tenhamos uma resistência invencível em acreditar no passado, na História, a não ser sob a forma de mito. Pela primeira vez, a Fotografia acaba com essa resistência: o passado é, a partir de agora, tão seguro como o

presente, aquilo que se vê no papel é tão real como aquilo que se toca.”
(Barthes, 2012, p. 98)

O herdeiro natural da fotografia, o cinematógrafo dos Lumière, ao registrar pedaços do quotidiano, partilha a história do mundo com um certo certificado de autenticidade. O cinematógrafo é, pois, uma espécie de máquina da memória, simples, facilmente manuseável e eficaz no registo de uma nova “experiência de observação do real” (Burch, *La Lucarne de l'infini*, 1990, p. 21), uma objectivação da impressão que confirma a existência no passado daquilo que pode ser visto agora no presente. É este o simples e incisivo noema da fotografia, aplicado aqui ao cinematógrafo e mais tarde, a partir sobretudo dos filmes de Georges Méliès, desconstruído e abalado por artifícios que conduziram a uma ficção que questiona e permeia a certeza de autenticidade da existência do retratado, seja ele personagem ou objecto.

O cinema surge no final do século XIX, retratando cenas da vida conforme o olhar dos seus criadores, desconhecendo ainda uma verdadeira gramática e uma consciência estética apurada e complexa. Conforme afirma o historiador Georges Sadoul: “[os filmes dos Irmãos Lumière] são ao mesmo tempo um álbum de família e um documentário social, não intencional, sobre uma família francesa rica do fim do século passado. Lumière dá-nos o quadro de uma vida bem sucedida, e os espectadores vêem-se na tela tais como são ou como desejariam ser.” (Sadoul, *História do Cinema Mundial - I*, 1983) De acordo com Georges Sadoul poderemos deduzir que o público empatizou com os filmes dos Irmãos Lumière ao se sentir retratado na tela ao mesmo tempo que se permitia sonhar e entreter. O sonho e o entretenimento que anos mais tarde haveriam de ser explorados e rentabilizados pela indústria de Hollywood.

A projecção de 28 de Dezembro de 1885 traz também para discussão o conceito do real aplicado ao cinema. O público presente no *Grand Café* experienciou uma nova forma de observação do real. Reagiu euforicamente às imagens em movimento porque as tomou por reais, viram na tela “cenas de um realismo espantoso” (Morin, 1970, p. 113). A qualidade e, sobretudo, o tamanho da projecção que confere uma dimensão à imagem superior à daquele que observa, numa sala escura, mostrando cenas captadas ao ar livre, de um quotidiano comum e com movimento que neste contexto acaba por ser determinante e de tal forma importante que acabará por confundir o espectador na, então pioneira, tarefa de destrinçar a realidade da ilusão de realidade. Como observou o

filósofo francês Clément Rosset, “é essa qualidade de presença (do movimento até então nunca vislumbrado) que leva o espectador a entrar num alhures paradoxal tão semelhante ao mundo que ele acabou de deixar a ponto de enganá-lo, razão pela qual essa outra realidade pode, durante o tempo da projecção, tomar o lugar da realidade em si.” (Rosset, 1988, pp. 183 - 186). Foram envolvidos pela ilusão do movimento real da vida, impressionados com a nova forma de registar fotograficamente o mundo e consideraram-se ao mesmo tempo espectadores e actores por se identificarem com o que lhes era mostrado e por procurarem com os seus gestos e gritos tomar as rédeas dos acontecimentos projectados na tela.

“A imagem fílmica suscita, portanto, no espectador um sentimento de realidade em certos casos suficientemente forte para provocar a crença na existência objectiva do que aparece na tela. Esta crença, ou adesão, vai desde as reacções mais elementares nos espectadores virgens ou pouco evoluídos, cinematograficamente falando, (os exemplos são numerosos), aos fenómenos, bem conhecidos, de participação (os espectadores que avisam a heroína dos perigos que a ameaçam) e de identificação com as personagens (donde deriva toda a mitologia da estrela).” (Martin, 2005, p. 28)

Existia por esta altura, fruto da novidade presente, uma incerteza quanto à natureza das imagens que eram projectadas e que imediatamente provocavam estímulos na plateia que gradualmente acabava por aceitar a diferença entre real e impressão de realidade. “Perguntamos a nós próprios se somos simples espectadores, ou actores de cenas de tão espantoso realismo” (Morin, 1970, pp. 113 - 114) declarou, de acordo com o antropólogo, sociólogo e filósofo francês Edgar Morin, H. de Parville¹⁶ referindo-se às imagens apresentadas pelos Irmãos Lumière. Ao público estavam apenas reservadas as reacções emotivas às imagens, ou seja, podiam aplaudir, assobiar, esbracejar de contentamento, descontentamento ou de medo. Um público na verdade fora da acção, que não consegue através das suas acções alterar o rumo dos acontecimentos projectados. Logo nos primórdios do cinema ficou claro que, ao contrário de algumas outras artes, não poderia existir nenhuma forma de interacção entre o espectador e o

¹⁶ Pseudónimo do jornalista Henri François Peudefer nascido em Évreux a 27 de Janeiro de 1838 e falecido a 11 de Julho de 1909. Foi editor da *La Nature* e do *Journal Officiel*. Publicou numerosos artigos nas revistas *Revue Scientifique*, *La Science Illustrée* e *Journal des Débats*. A Académie des Sciences atribui de quatro em quatro anos um prémio com o seu nome que visa premiar uma obra nos domínios da história da ciência e da epistemologia.

espectáculo¹⁷. No teatro, por exemplo, o facto dos actores residirem fisicamente no palco em frente aos espectadores torna-se provável que um assobio ou uma gargalhada possa desencadear uma série de acontecimentos que possam alterar o rumo da narrativa do espectáculo. Casos há, como na maioria dos espectáculos dos *La Fura Dels Baus*¹⁸, que cabe mesmo ao público, através das suas acções ou reacções, proporcionar acontecimentos susceptíveis de conduzir livremente o rumo do espectáculo e estreitar as relações entre a plateia e o actor. No cinema não existe nenhuma possibilidade de interacção entre o espectador e o espectáculo.

“Os locais do espectáculo são, por definição, locais de excepção onde o espaço de representação e o espaço da contemplação se separam segundo os moldes de uma distância irreversível. Ao contrário da festa, na qual o actor e o espectador se fundem e se confundem constantemente, no espectáculo reina a divisão entre aquele que vê e aquele ou aquilo que é visto. O cinema aprofunda esta divisão de um modo absolutamente radical, uma vez que à presença do actor (nos locais de filmagem) corresponde a ausência do espectador (nas salas) e à presença do espectador corresponde a ausência do actor e dos cenários cristalizada nas imagens que se projectam. O cinema é, pois, um espectáculo no qual o espectador não tem qualquer possibilidade de intervenção directa. Não obstante, é em função do olhar do espectador e da sua capacidade de participação afectiva que o espectáculo se organiza.” (Geada, *O Cinema Espectáculo*, 1987, p. 9)

Elie Faure, ensaísta e historiador de arte, em *A função do Cinema e das Outras Artes*, extrema as diferenças entre o cinema e o teatro, afirmando mesmo que são artes totalmente diferentes e que nada têm em comum. Debruçando-se sobre o número de intermediários entre o público e o actor, conclui que, esses são em maior número no cinema do que no teatro, residindo aqui uma profunda diferença entre as duas formas de arte:

¹⁷ Ao longo da história do cinema vários filmes parodiaram esta real impossibilidade de interacção entre o espectador e o filme projectado. Em 1985 Woody Allen realizou *A Rosa Púrpura do Cairo* onde retrata a vida de Cecília (Mia Farrow) uma mulher de New Jersey que durante a depressão dos anos 30 do século XX, insatisfeita com o seu casamento refugia-se numa sala de cinema onde vê repetidamente os mesmos filmes que a fazem sonhar com uma vida diferente. Um dia um dos personagens (Jeff Daniels) do filme *The Purple Rose of Cairo* (a preto e branco) repara na repetida presença da mulher, sessão após sessão, e resolve sair da tela para conversar com ela.

¹⁸ *La Fura Dels Baus* é um grupo de teatro catalão fundado em Barcelona no ano de 1979. Usando técnicas incomuns em todos os seus espectáculos de teatro urbano, este colectivo estimula a participação física do público incentivando-o a ser parte activa no desenrolar dos acontecimentos.

“O cinema nada tem em comum com o teatro, a não ser isto, que é apenas aparência, e a mais exterior e comum das aparências: é, como o teatro, mas também como a dança, os jogos de estádio ou as procissões, um espectáculo colectivo que tem como intermediário um actor. Está ainda mais longe do teatro do que da dança, dos jogos ou das procissões, onde encontro apenas uma espécie de intermediário entre o autor e o público. De facto o cinema apresenta três intermediários entre o público e o actor: o actor – aliás, o cinemimo -, o aparelho do fotógrafo e o próprio fotógrafo. (Não me refiro ao ecrã, que é um acessório material, faz parte da sala, como o palco do teatro). Isto já coloca o cinema mais distante do teatro do que a música que implica, também, dois intermediários entre o compositor e o público: o músico e o instrumento.” (Faure, 2010, p. 26)

Ao público de cinema cabe então, apenas, a função de receber as imagens em movimento e, através de mecanismos afectivos, justificar o espectáculo. “Não tem qualquer poder, não tem nada para dar (...). Paciente, suporta. Subjugado, sofre. Tudo se passa muito longe, fora do seu alcance” (Morin, 1970, p. 156), escreveu a propósito disto Edgar Morin. O cinema não tem a capacidade de alterar a situação de imobilidade do espectador mas, através de artifícios cinematográficos e demais ilusão do movimento provocada pela sucessão de imagens, activa o seu espírito que se deixa envolver e arrastar para uma participação que poderemos chamar de afectiva. Estas importantes questões que relacionam o cinema com a realidade, com a ilusão e com a imortalidade do momento, dada a sua importância para esta tese, quando enquadrados também no contexto de uma estética do cinema a preto e branco, iremos explorá-las com mais detalhe mais à frente, na segunda parte deste estudo.

O Cinematógrafo dos irmãos Lumière marca o início de uma nova era no que ao universo da imagem diz respeito. Uma revolução na forma de registar e posteriormente contemplar os extractos da vida real. Uma revolução irreversível mas que nos primeiros tempos ainda era vista com alguma desconfiança. Uma desconfiança ou insegurança que era mesmo partilhada por Louis Lumière, o inventor do cinematógrafo, que constantemente repetia “o cinema não passa de um ramo da fotografia” (Costa, A longa caminhada para a invenção do cinematógrafo, 1988, p. 67), uma afirmação de Louis Lumière que demonstra uma falta de visão e crença no futuro da nova forma de mostrar o mundo. Uma falta de visão que se limitava a concluir que o impacto do cinema no público seria efémero, enquanto novidade, e depois cairia no esquecimento. Tal

descrença de Louis Lumière na sua invenção pode ser constatada através do relato do autor Marcel Lapierre na sua *Anthologie du Cinéma*:

“Em Janeiro de 1896, terminado o serviço militar, Felix Mesguich foi contratado por Louis Lumière como “cinematografista” (operador de câmara e projeccionista), profissão que iria ainda aprender antes de seguir viagem pelo mundo fora com a missão de filmar “vistas” (pequenos documentários) e montar postos de projecção (cinemas provisórios e ambulantes). – “O que ofereço, diz-lhe Lumière, não é uma situação de futuro. É uma espécie de ofício de feirante que, quando muito, poderá durar um ano, ou um pouco mais, senão um pouco menos”.

Nessa época, Louis Lumière estava bem longe de pressentir a força atractiva que iriam exercer sobre as massas as projecções de imagens animadas!” (Costa, A longa caminhada para a invenção do cinematógrafo, 1988, p. 157)

De igual modo Auguste Lumière teria afirmado: “a minha invenção pode ser explorada durante algum tempo como curiosidade científica, mas não tem nenhum futuro comercial” (Costa, A longa caminhada para a invenção do cinematógrafo, 1988, p. 11). Tal convicção pouco arrojada sobre o futuro comercial do cinematógrafo não foi de forma alguma compartilhada por Georges Méliès, artista ilusionista proprietário do *Teatro Robert-Houdin*¹⁹ que, como já atrás foi referido, assistiu entusiasmado à projecção promovida pelos irmãos Lumière em Paris. Estupefacto com as imagens em movimento e antevendo o potencial, não só em termos de espectáculo mas também em termos económicos, Georges Méliès haveria ali mesmo, após a projecção, de oferecer a quantia de dez mil francos para adquirir o cinematógrafo. O pai Lumière rejeitou a proposta afirmando: “o aparelho, meu amigo, não é para vender. De resto, faria um mau negócio se o comprasse. O cinematógrafo não tem futuro comercial” (Costa, A longa caminhada para a invenção do cinematógrafo, 1988, p. 19). Uma visão ingénua contrariada pelo facto de, alguns anos mais tarde, existirem cerca de sessenta mil salas de cinema espalhadas por todo o mundo percebendo-se uma notável e rápida expansão. Logo nos primórdios a cinematografia não só atrai o público fascinado com o novo

¹⁹ O *Teatro Robert-Houdin* (1854) foi criado por Robert-Houdin em Paris no primeiro andar do número 8 da Boulevard des Italiens em Paris. Tinha uma capacidade para cerca de 200 espectadores sentados. Foi reconhecido como um dos mais famosos teatros mágicos em Paris quando Georges Méliès o comprou em 1888 e lá desenvolveu muitas ilusões de palco. Georges Méliès inventou no *Teatro Robert-Houdin* mais de vinte e cinco grandes ilusões de palco, muitas das quais foram mais tarde inspiração para os seus filmes.

meio de comunicação como atrai também empresários que investem consideravelmente procurando a obtenção de consideráveis lucros.

“A rápida expansão do cinema na viragem do século deve-se fundamentalmente ao crescimento demográfico e económico das grandes concentrações urbanas ligadas ao capitalismo industrial (...). O declínio do espectáculo de feira – que na província seria travado precisamente pela introdução do cinema ambulante – é de algum modo paralelo à ascensão dos filmes nas salas de entretenimento já existentes nas cidades.” (Geada, O Cinema Espectáculo, 1987, pp. 46 - 47)

Ao longo das anteriores linhas de texto temos vindo a atribuir aos irmãos Lumière o mérito da primeira apresentação pública (e paga) de imagens em movimento através da apresentação pública do cinematógrafo. Afirmamos também que o cinematógrafo é a evolução quase natural de diversas outras invenções levadas a cabo por diversas outras personalidades um pouco por todo o mundo. Apesar desta tese de investigação assumidamente não estar vocacionada para uma abordagem intensiva de questões históricas, é, no entanto, chegada a altura de, sem retirar qualquer mérito aos irmãos Lumière, juntar e explanar mais dois importantes nomes que, de forma igualmente relevante, contribuíram para o nascimento e desenvolvimento inicial do cinema. São eles o americano Thomas Alva Edison (1847 – 1931) e o francês Georges Méliès que já aqui foi referenciado.

Não sendo uma questão de primordial importância para este trabalho de investigação, o facto é que não existe uma total unanimidade de opinião relativamente à paternidade da invenção do cinema. Para muitos, talvez uma maioria, os irmãos Lumière são os legítimos inventores²⁰ do cinema a partir do momento em que apresentam o cinematógrafo no *Grand Café* em Paris. Muitos outros discordam e referem-se a Thomas Alva Edison como o inventor do cinema e responsável pelo primeiro filme a preto e branco da história.

²⁰ Por ser extremamente difícil apontar a alguém a paternidade do cinema, Brian Winston, Professor de Comunicação da Universidade de Lincoln no Reino Unido, muito assertivamente defende que, no contexto do cinema, não deveremos usar o termo *invenção* mas sim *desenvolvimento*. “*Invenção* aponta para um determinado e preciso momento quando na verdade, estes momentos únicos obscurecem sempre desenvolvimentos de longa duração que envolvem muitas colaborações.” (Winston, 1995, p. 61)

“Na verdade, o cinema é americano e foram Thomas Edison e o seu principal colaborador, William Kennedy Laurie Dickson²¹, que realizaram, em 1891, o primeiro filme da história. Por conseguinte, dizer no sítio na internet da cidade de Lião que «em 1895 os irmãos Lumière inventaram o cinematógrafo e, a 19 de Março rodaram o primeiro filme da história do cinema, *A Saída das Fábricas Lumière*», é uma afirmação errónea. Defender, como faz o Instituto Lumière que, «no outono de 1894, Antoine Lumière pede aos dois filhos, Louis e Auguste, que se interessem por essas imagens animadas perante as quais Thomas Edison e outros pioneiros hesitavam» é uma falsidade. E quando se lê mais à frente «Como não ficar maravilhado face às imagens de *A Saída das Fábricas Lumière*, o primeiro filme do cinematógrafo, a primeira vez que são filmados homens», trata-se também de uma lenda totalmente inventada pelos Franceses. Isto porque, quando Louis Lumière regista a saída das suas fábricas, é efectivamente o primeiro filme do Cinematógrafo Lumière, mas nesta data, Laurie Dickson, o assistente de Thomas Edison, já rodara mais de 75 filmes.” (Briselance & Morin, 2011, p. 11)

Na verdade Edison havia desenvolvido em 1888 o cinetógrafo, aparelho com o qual registava imagens e em 1890-91 o cinetoscópio²², um aparelho com cerca de uma tonelada de peso e de mobilidade nula, que permitia ver um filme através de um pequeno visor. O cinetoscópio não era um projector²³ mas sim uma espécie de caixa onde no interior da qual o filme desfila em movimento continuo e atrás de uma lupa. As imagens são pequenas e só podem ser vistas por um espectador de cada vez. A partir de 1894 o cinetoscópio foi reproduzido em grande escala e foi distribuído por diversas cidades dos Estados Unidos²⁴ e da Europa onde foram explorados como *nickel-in-the-slot machines* (funcionavam após introdução de uma moeda) em feiras, exposições e demais recintos públicos.

²¹ William Kennedy Laurie Dickson (1860 – 1935) produziu e realizou ao longo da sua carreira centenas de curtas-metragens. Em 1883 começou a trabalhar nos *Laboratórios Edison* onde mostrou as suas reais capacidades. Cinco anos mais tarde, Thomas Edison convidou Laurie Dickson para colaborar directamente consigo desenvolvendo as suas ideias.

²² Do grego *Kinetos*, em movimento e *skopein*, examinar.

²³ Só depois de apresentado o cinematógrafo dos irmãos Lumière é que Thomas Alva Edison apresenta um projector de filmes a que deu o nome de *vitascopes*. Este aparelho, tudo indica, não terá sido inventado por Edison mas sim por Charles-Francis Jenkins (1867 – 1907) e Thomas Armat (1867 – 1924) dois inventores americanos que terão construído o aparelho em 1895 e cuja patente haveria de ser adquirida por Edison.

²⁴ “O primeiro recinto público de cinetoscópios foi inaugurado no nº 1155 da Broadway, em Nova York, por um empresário canadiano de nome Andrew Holland, com seis máquinas compradas por intermédio dos agentes de Edison para a América, Raff & Gammon. Muitos destes aparelhos foram seguidamente introduzidos na Europa, nomeadamente em Inglaterra e França.” (Costa, A longa caminhada para a invenção do cinematógrafo, 1988, pp. 119 - 120)

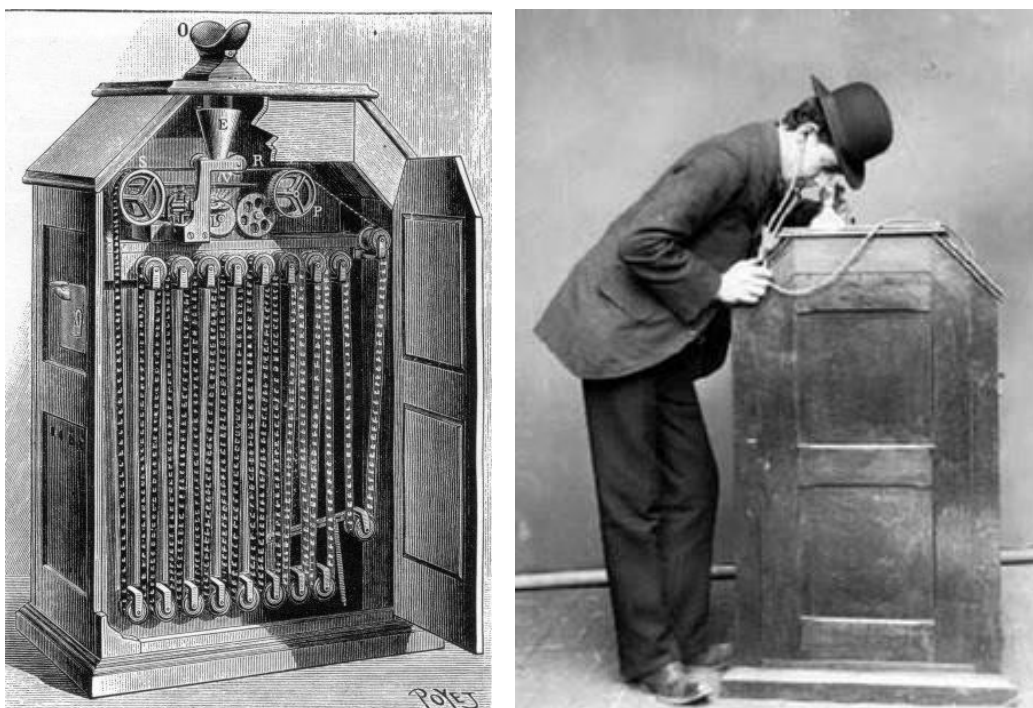


Fig. 4 – O cinetoscópio de Edison (1895)

A criação do cinetoscópio tinha para Edison uma motivação profundamente comercial que contrastava fortemente com a perspectiva bastante mais científica do cinematógrafo dos irmãos Lumière, que haveria de ser apresentado publicamente poucos anos depois. Edison chegava mesmo a falar da galinha dos ovos de ouro quando se referia ao seu invento e sempre rejeitou a possibilidade de projecção evocando motivos de estratégia puramente comercial:

“Se nos voltamos para uma máquina com ecrã isso estragaria tudo. Assim, fabricaremos a máquina em quantidade e vendê-la-emos com lucros consideráveis. Se optarmos por uma máquina de ecrã, venderemos talvez uma dezena de exemplares para a totalidade dos Estados Unidos. E esses dez exemplares serão o suficiente para que toda a gente veja as imagens e depois será o fim. Não podemos matar a galinha dos ovos de ouro.” (Flichy, 1991, p. 110)

As diferenças entre os irmãos Lumière e Thomas Alva Edison não se resumiam à forma como encaravam o provável proveito do cinema em causa própria. Também em termos de conteúdo as diferenças dos filmes eram notadas, enquanto “os filmes de Edison eram rodados sem cenário, quais silhuetas brancas destacando-se de um fundo negro na

tradição dos primeiros sistemas de animação de desenhos (zootropo²⁵, praxinoscópio²⁶...), as fitas dos Lumière são rodadas no exterior e são concebidas para representar o movimento.” (Flichy, 1991, p. 111). Dadas as dimensões, excessivo peso e limitações de mobilidade do cinetógrafo, este só poderia registrar aquilo que lhe colocavam à frente, preferencialmente em estúdio²⁷ onde Edison não hesitou em convocar “todo um mundo animado, que ia do “music-hall” e dos artistas de feira, a índios ou heróis públicos, como Bufallo Bill e Annie Oakley.” (Cabrita, 1996, p. 9)

“Ao contrário das câmaras concebidas pelos irmãos Lumière, suficientemente leves para poderem ser utilizadas pelos operadores em exteriores sem grandes complicações, o equipamento de filmagem produzido pela empresa Edison revelava-se excessivamente pesado. As câmaras eram colocadas em pontos marcados no estúdio e todo o movimento era feito pelos actores no interior dos planos fixos em função das posições da máquina de filmar.” (Geada, Os Mundos do Cinema, 1998, pp. 16 - 17)

²⁵ Do grego *zôon*, animal, e *tropeô*, rodar. Inventado em 1834 pelo matemático britânico William George Horner (1786 – 1837). Antes de lhe chamar *zootropo* (ou *zootrope*), Horner baptizou o invento com o nome de *daedalum*. Na sua própria descrição: “O *daedalum* é um cilindro oco tendo rasgadas nos bordos superiores um certo número de fendas espaçadas regularmente uma das outras. Qualquer desenho colocado no interior dos intervalos situados entre as fendas será visível através das fendas opostas. E se esses desenhos reproduzem as fases sucessivas de uma acção, obter-se-á, fazendo girar o cilindro, o mesmo efeito de movimento que se observa com o disco mágico Horner refere-se ao *fenakistiscópio* ou ao *stroboscópio*), não havendo a necessidade de colar o olho ao aparelho: quando gira parece transparente e várias pessoas podem simultaneamente admirar o fenómeno”. (Costa, A longa caminhada para a invenção do cinematógrafo, 1988, p. 48)

²⁶ Do grego *praxis*, movimento, e *skopein*, examinar. Inventado em 1877 pelo francês Émile Reynaud (1844 – 1918), o praxinoscópio, idealizado a partir dos conceitos já explorados em vários brinquedos de ilusão de óptica, projectava numa tela imagens desenhadas em fitas transparentes. Mais tarde, em 1888, após vários melhoramentos e modificações Émile Reynaud apresenta o seu *Teatro Óptico*.

²⁷ Thomas Alva Edison, construiu em 1894 o primeiro estúdio cinematográfico a que deu o nome de *Black Maria*. O estúdio funcionava em West Orange, Nova Jersey. Mais tarde, em 1901, Edison edificou um segundo estúdio em Manhattan e depois em 1907 novas instalações no Bronx. O mundialmente famoso estúdio *Black Maria*, assentava numa muito particular construção, arquitectonicamente arrojada, e que foi desta forma descrita em *History of the Kinetograph, the Kinetoscope and the Kinetophonograph* por W. K. L. Dickson e Antonia Dickson: “Trata-se de uma construção de forma oblonga, mais alta no meio, e com um tecto que comporta um painel móvel que uma só pessoa pode levantar ou baixar. Toda a construção, pintada de negro, lúgubre e inquietante, é apenas embelezada com uma profusão de pontos metálicos. Com o seu tecto elevatório que se assemelha a uma vela, e a sua cor de ébano, a construção faz pensar num estranho navio, barco pirata da Idade Média, embarcação de algum génio da noite. (...) No interior, ao fundo, tem um recinto cuidadosamente protegido dos reflexos da luz ambiente e revestido com um pano de cor púrpura. Que será isto? Um torreão dos tempos da Inquisição? E essa luz inquietante que vem de cima, anuncia que alguém vai ser submetido à tortura?... A verdade é bem mais prosaica: trata-se tão-somente de uma instalação que permite filmar com o cinetógrafo nas melhores condições. Também é impressionante o efeito quando, a um sinal dado, todo o edifício se põe a girar para se orientar segundo os raios de sol...”. (Costa, A longa caminhada para a invenção do cinematógrafo, 1988, p. 115)

Edison, com a sua perspicaz e sôfrega aptidão para o negócio, sempre teve a intuição que o cinema poderia ser espectáculo e ao mesmo tempo indústria. Não uma indústria vocacionada para um cinema narrativo mas sim uma indústria dedicada a um cinema documental, testemunho da realidade. Para tal era urgente dotar o cinema de som sincronizado com a imagem, era necessário, como veremos mais à frente, perseguir o cinema sonoro:

“A sua ambição repetida vezes sem conta pela imprensa, consistia fundamentalmente em aperfeiçoar as imagens documentais registadas em película, numa espécie de fonógrafo para a vista que pudesse testemunhar da realidade e da preservação de outras formas de espectáculo já existentes, como seria o caso da ópera, na qual o sincronismo entre a imagem e o som era da máxima importância. Daí, porventura o seu completo desinteresse pelo cinema como veículo de ficção narrativa autónoma.” (Geada, Os Mundos do Cinema, 1998, p. 16)

Quase dois anos depois da primeira projecção, em 1895, no Grand Café e depois de sessões continuas e muito concorridas por parte do público, a novidade esvai-se e as multidões começam a abandonar o cinematógrafo já saturadas do registo puramente documental da vida tal como ela é que as vistas animadas dos irmãos Lumière retratavam. O Cinematógrafo Lumière começava a ser acusado de “apresentar um espectáculo incompleto, pois as suas personagens eram mudas.” (Jeanne & Ford, História Ilustrada do Cinema 2 - O Cinema Sonoro 1927 - 1945, 1977, p. 9) O material visual proposto por Thomas Alva Edison também rapidamente foi assimilado e exigia-se algo novo. Estava assim aberto o caminho para o cinema espectáculo que o francês Georges Méliès, o verdadeiro criador do espectáculo cinematográfico, tão bem cultivou ao incutir no cinema os recursos do teatro para contar uma história. George Méliès, como vimos atrás, esteve presente na apresentação do cinematógrafo dos irmãos Lumière. Ficou fascinado e, logo após a sessão de apresentação das imagens em movimento, tentou sem êxito adquirir o aparelho²⁸. Apenas algumas semanas depois Méliès conseguiu comprar um projector²⁹, montou um estúdio³⁰ cinematográfico em

²⁸ George Méliès tentou concretizar a compra oferecendo uma quantia a rondar os 10.000 francos.

²⁹ Ainda em 1896 Méliès adquiriu um projector de nome *Kinétograph* ao inglês, futuro cinegrafista, Robert William Paul. Alguns historiadores contestam esta versão e defendem que foi o próprio Méliès a fabricar o seu próprio aparelho

³⁰ Este estúdio foi projectado pelo próprio George Méliès. Com uma configuração em T, permitia que a câmara registasse planos próximos e afastados. Media 17 metros de comprimento por 6 de largura e possuía no tecto um mecanismo que permitia controlar manualmente a difusão da luz natural. Este

Montreuil-Sous-Bois, perto de Paris e iniciou, ainda que sem êxito nem originalidade, a produção de filmes. Na verdade os primeiros filmes de George Méliès, rodados em 1896³¹, eram muito semelhantes aos que Thomas Alva Edison estava também a produzir, não se evidenciando nada de novo quer do ponto de vista técnico quer do ponto de vista artístico ou conceptual. Em 1902 funda a companhia cinematográfica *Star-Film*³² e monta estúdios altamente equipados com inovadoras funcionalidades técnicas que passavam por cenários amovíveis, camarins para actores, zonas técnicas, iluminação natural e artificial. Nos seus filmes, produzidos já aqui neste espaço, Méliès combina artes teatrais, tecnologia e efeitos especiais que vai desenvolvendo com grande mestria. Desenvolve uma linguagem do cinema, procura criar um novo campo ficcional, considera o cinema um lugar privilegiado para a manifestação artístico-popular e cria uma imagem de marca associada ao cinema-espectáculo, à magia e aos efeitos especiais. Vislumbrou no cinema a capacidade de transformar o imaginário colectivo em imagens. Considerava, ao contrário da perspectiva quer dos irmãos Lumière quer de Thomas Alva Edison, que o cinema deveria levar o espectador a imergir num mundo ficcional e mágico onde este deveria ser capaz de se ausentar temporariamente do mundo inteligível que o rodeia. Méliès recusa o realismo que imperava e troca-o pela fantasia, pela imaginação, pela criatividade e torna o impossível e o irreal em verosímil. A maioria dos seus filmes apresenta uma composição muito cuidada e uma grande riqueza de cenários inspirada na maquinaria utilizada no teatro. Investiu em trucagens³³ com a câmara que acabavam por produzir efeitos impressionantes para o pouco criativo e muito previsível cinema da época. O próprio Méliès haveria de considerar os seus filmes fantásticos pela abordagem a paisagens oníricas, criaturas mágicas e objectos animados. Considera o cinema uma forma de artesanato e recusa na sua companhia *Star-Film* adoptar práticas características de uma organização industrial, todas as etapas, quer administrativas quer comerciais, ou mesmo de produção (escrita de argumentos, desenho de cenários e figurinos, ilusões ópticas,...) passavam obrigatoriamente pelas suas mãos. A *Star-film* poderia ser caracterizada como uma organização de índole

estúdio possuía um palco onde Méliès realizava as suas encenações. Foi o primeiro estúdio cinematográfico construído na Europa.

³¹ No ano de 1896 Georges Méliès rodou oitenta filmes.

³² A *Star-Film* funcionou entre 1902 e 1913 (ano em que faliu).

³³ Efeitos especiais desenvolvidos por Georges Méliès. Truques de edição que permitiam modificar a realidade e registar, muitas vezes, o impossível. Exemplos: a paragem da câmara, o *stop-motion*, a sobreposição de imagens, as transições por dissolução (*fade-in* e *fade-out*), o corte, a utilização de ilusões de óptica,...

familiar, anti-industrial, avessa a uma produção rápida e em quantidade e assentava em grande escala nas boas relações dos membros que a constituíam, para além de Georges Méliès, também a sua esposa e o seu irmão. Em 1902, fiel à sua estética de *teatro filmado*, realiza o seu trabalho de maior sucesso artístico e comercial³⁴: *Le Voyage dans la Lune*, o primeiro filme de ficção científica jamais feito, baseado em dois romances na altura muito populares: *Da Terra à Lua* de Julio Verne e *Os Primeiros Homens na Lua* de H. G. Wells. Realizado num mês, com cerca de trinta cenas, catorze minutos e nenhum diálogo, narra o enredo de uma viagem exploratória à lua. Cinco astrónomos viajam à lua numa cápsula lançada por um canhão gigante, aterram no satélite natural e acabam capturados por seres nativos. Mais tarde conseguem escapar e regressam novamente à terra. Utilizando sobretudo a técnica de dupla exposição Méliès conseguiu neste filme obter efeitos especiais inovadores. Retrata um ambiente lunar exótico e insólito, com plantas estranhas, seres mitológicos, um povo nativo hostil e onde, à noite, as estrelas não são mais do que rostos. *Le Voyage dans la Lune* é antes de mais um filme-espectáculo que rejeita um retrato da realidade e procura transportar o espectador para uma nova dimensão. Algo novo para a época: o cinema espectáculo mas, apesar de tudo, um cinema espectáculo que rejeitava o mecanicismo comercial, tratava-se no fundo de um cinema artesanal como atrás se escreveu. *Le Voyage dans la Lune* foi obviamente, registado a preto e branco por imposição da técnica reinante, no entanto, já nos anos 90 do passado século XX foi descoberta uma versão do filme colorizada à mão (*frame a frame*)³⁵, ao que tudo indica, por George Méliès. Deduz-se que, na perspectiva de George Méliès, a cor favorece o espectáculo e torna-se mais urgente do que a

³⁴ Através de *Le Voyage dans la Lune*, George Méliès haveria de se tornar mundialmente famoso. Em 1906, mesmo apesar do sucesso comercial do filme, o realizador encontrava-se financeiramente falido. As motivações do público haviam mudado e agora procuravam outro tipo de registos: “1906 marque la fin de la période la plus heureuse de la carrière de George Méliès. La demande du public commence à changer: à la fantasie plastique, à l’imagination bon enfant, il préfère les péripéties comiques et les drames realistes. Sa Conception du cinema situe Méliès à l’opposé d’autres réalisateurs contemporains” (Toulet, 1988, p. 69). Realizou ao longo da sua vida cerca de quinhentos e cinquenta e cinco filmes, curtas-metragens de uma bobine no início e médias metragens depois. Muitos dos seus filmes estão desaparecidos por terem sido vendidos e não mais foi localizado o comprador, por outros vários motivos desconhecidos ou porque foram, pura e simplesmente destruídos, pelo próprio George Méliès nos seus conhecidos acessos de fúria. Méliès faleceu em 1938, miserável, num abrigo para artistas desamparados.

³⁵ A cópia original colorizada de *Le Voyage dans la Lune* foi descoberta em 1993 no arquivo da filmoteca da Catalunha. Foi submetida a um longo e complexo processo de recuperação uma vez que se encontrava em estado muito precário. A restauração foi terminada somente em 2010 tendo sido recuperados 13.375 fotogramas. A cópia restaurada foi apresentada pela primeira vez em público durante a 64ª edição do *Festival de Cannes* (2011).

incorporação do som sincronizado tão ansiado por Thomas Alva Edison para registo, sobretudo, de formas de espectáculo já existentes.



Fig. 5 – *Le Voyage dans la Lune* de Georges Méliès(1902)

É importante assinalar que, antes de Georges Méliès, já os irmãos Lumière e Thomas Alva Edison haviam colorizado³⁶ filmes manualmente, ainda que, procurando apenas explorar técnicas inovadoras e não procurando uma maior consumação do espectáculo cinematográfico, como no caso de George Méliès. *Anna Belle Serpentine Dance*³⁷, o primeiro³⁸ filme colorizado da história do cinema, foi colorizado em 1895 por Thomas

³⁶ Distinga-se filme a cores de filme colorizado. Estamos perante um filme a cores se as cores são captadas pelo processo fotográfico por outro lado, um filme é colorizado se as cores são obtidas numa fase posterior à captação. O cinema a cores surgiu em 1935.

³⁷ Registo de uma dança criada pela bailarina americana Loie Fuller em 1889.

³⁸ É de extrema complexidade e incerteza afirmar que *Anna Belle Serpentine Dance* tenha sido o primeiro filme colorizado da História do cinema dado que esta informação varia consoante as fontes consultadas. Aqui, neste escrito, manteremos que *Anna Belle Serpentine Dance* foi efectivamente o filme pioneiro da colorização pelo simples facto de ser o mais referenciado como tal nas várias Histórias do cinema consultadas. De qualquer forma, e para que fique registado, por exemplo, o conceituado historiador Emmanuelle Toulet, em *Cinématographe Invention du Siècle* tem uma opinião diferente ao escrever: “As primeiras tentativas da cinematografia a cor, pintura de fotogramas à mão, foram levadas a efeito por Charles Cros, Louis Ducos du Hauron e Gabriele Lippman e os irmãos Lumière. Em 1899, E. R. Turner e F. M. Lee gravaram as primeiras imagens em que o fotograma era exposto a três filtros sucessivamente – o verde, o azul e o vermelho.” (Toulet, 1988, p. 45)

Alva Edison. Em 1899 também os irmãos Lumière colorizaram manualmente *The Serpentine Dance*.



Fig. 6 – *Anna Belle Serpentine Dance* colorizado por Thomas Alva Edison (1895)

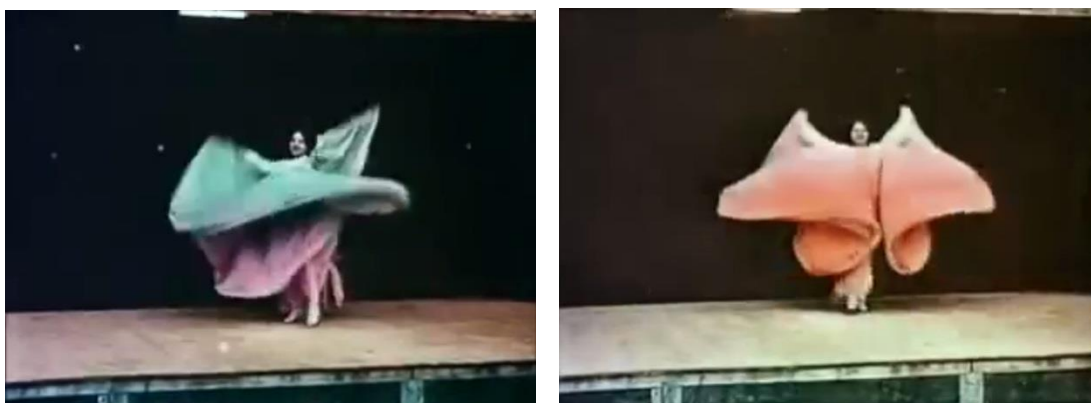


Fig. 7 – *Anna Belle Serpentine Dance* colorizado pelos Irmãos Lumière (1899)

Em ambos os casos estamos perante um registo com uma duração de cerca de quarenta segundos, muito longe dos catorze minutos de *Le Voyage dans la Lune* de Georges Méliès. Tanto os irmãos Lumière como, sobretudo, Thomas Edison, não investiram convictamente na colorização de filmes dado que este processo era muito moroso, exigia muita mão-de-obra e no balanço financeiro a fazer acabava por não se revelar interessante.

Nos primeiros anos da longa história do cinema, a cor haveria de se tornar numa espécie de objecto de desejo colectivo, na ânsia de conseguir uma maior espectacularidade. Se as vistas reais, extractos da realidade dos irmãos Lumière e mesmo de Thomas Alva Edison não pareciam necessitar de cor, entenda-se, de colorização, o cinema espectáculo

de George Méliès parecia ambicionar. Procurando investir no desenvolvimento de novos processos de produção com cariz assumidamente industrial e procurando também aperfeiçoar processos de colorização de filmes, surge em Paris no ano de 1896 a *Société Pathé Frères* formada por quatro irmãos de seu nome Charles³⁹, Émile, Théophile e Jacques Pathé. Em 1902, a *Pathé* adquiriu a patente dos irmãos Lumière, aperfeiçoou a câmara, montou estúdios na periferia de Paris, em Vincennes e em Montreuil, implementou *merchandising* agressivo e procurou muito rapidamente a expansão através da concentração das três grandes áreas da indústria cinematográfica: a produção, a distribuição e a exibição. Nos estúdios da *Pathé*, desde os primeiros anos do século XX, trabalharam diversos realizadores, como Albert Capellani, Emile Cohl, Ugo Falena, Ferdinand Zecca, entre muitos outros. Milhares de filmes de toda a gama e género foram produzidos, desde cómicos, românticos, dramas realistas, desenhos animados ou filmes eróticos, alguns dos quais obtiveram um grande sucesso junto do público. Em poucos anos o extraordinário espírito empreendedor da sociedade Pathé haveria de transformar o cinema que deixaria de ser a arte quase artesanal praticada por Georges Méliès e transformar-se-ia numa grande e altamente rentável indústria capaz de, em apenas um ano, multiplicar por dez o investimento aplicado na produção de um filme.

“Para Pathé, como para Méliès, um filme ficava amortizado com a venda de vinte cópias. Ora, de cada filme de Vincennes, vendiam-se várias centenas e por vezes milhares de exemplares. Todos os anos, antes do fim de Janeiro, a venda corrente das cópias tinha já coberto o custo de produção do ano inteiro. Assim, durante onze meses, cada metro vendido representava um lucro líquido. Não tardou que se vendessem dez, vinte, quarenta, oitenta quilómetros de filme por dia, e cada nota de 1000 francos aplicada na produção rendia dez num só ano.” (Sadoul, História do Cinema Mundial - I, 1983, p. 83)

No seu *Guia do Cinema*, Gaston Haustrate complementa com mais alguns números interessantes:

“Em poucos anos, a produção da Pathé atinge proporções gigantescas para a época: de cada filme realizado em Vincennes vendia-se de princípio

³⁹ Apesar da *Société Pathé Frères* ter sido fundado pelos quatro irmãos, a verdade é que foi Charles Pathé (1863 – 1957) o grande impulsionador da sociedade, de tal forma que muitas vezes se confunde a *Société Pathé Frères* com o próprio Charles Pathé.

várias centenas de cópias, depois vários milhares, em França e no mundo (ou seja, como antes se dizia, 10 a 80 quilómetros de fita por dia).

Rapidamente a firma anuncia lucros fabulosos (350.000 francos em 1900, 24 milhões de francos em 1907, isto é, dez vezes pelo menos o capital social). Em 1908, é tal o sucesso que Pathé vende, só nos E.U.A., uma metragem de película duas vezes superior à que fabricam todos os grandes produtores americanos em conjunto.” (Haustrate, O Guia do Cinema - Tomo 1 (1895 - 1945), 1991, pp. 20 - 21)

Obviamente a *Pathé* não poderia reclamar nunca para si a invenção do cinema mas, indubitavelmente, para sempre lhe ficaria associada a criação de uma verdadeira indústria cinematográfica que, a partir sobretudo de Vincennes, dominaria o mundo. Aliás, é atribuída a Charles Pathé a célebre e esclarecedora afirmação: “Os Lumière inventaram o cinematógrafo, George Méliès inventou o espectáculo cinematográfico, eu inventei a indústria do filme.” (Costa, A longa caminhada para a invenção do cinematógrafo, 1988, p. 168) *Pathé* revolucionou a forma como o cinema passou a ser visto, agora também de um prisma fortemente industrial. Em 1909, a *Pathé* construiu duzentas salas de cinema na França e na Bélgica e no ano seguinte em Moscovo, Madrid, Nova York, Roma, Austrália e Japão. Criou também o noticiário que era exibido nas salas de cinema antes da projecção da longa-metragem, fixou os formatos *standard* do cinema, produziu e comercializou estatuetas com os rostos das vedetas dos seus filmes numa clara e pioneira investida no universo do *merchandising*. Pathé está também associado à génese daquilo que se poderá chamar de “filme de arte”. Através da empresa filial *Le Film d'Art*, exhibe o primeiro filme artístico, *L'Assassinat du Duc de Guise*⁴⁰, apresentando um projecto que procurava reunir os melhores músicos, os melhores coreógrafos e os melhores escritores da Europa. Sucintamente, pretendia-se registar em película peças de repertório que haviam tido percursos notáveis no palco.

⁴⁰ *L'Assassinat du Duc de Guise*, com uma duração aproximada de quinze minutos, foi estreado e muito bem recebido pelo público, na noite de 17 de Novembro de 1908. Foi escrito por Henri Lavedan, realizado por André Calmettes e Charles Le Bargy, teve música de Saint-Saens e foi interpretado por Le Bargy, Albert Lambert, Gabrielle Robinne e Berthe Bovy (com o *Filme de Arte* começava o reinado das vedetas vocacionadas para conquistar o público). *L'Assassinat du Duc de Guise* narrava, de maneira fiel, os acontecimentos de 1588, quando o rei Henrique III convocou o seu poderoso rival, o duque Henrique de Guise ao seu gabinete onde foi brutalmente assassinado. A história de um crime que, sem recurso ao uso de palavras, mas com o registo de uma universal e sangrenta violência cativou o público. Com *L'Assassinat du Duc de Guise* abriu-se, ainda que por tempo muito limitado, uma nova perspectiva para o cinema.



Fig. 8 – *L'Assassinat du Duc de Guise* (1908)

A *Le Film d'Art* empresa fundada em 1908 por um homem de negócios de seu nome Paul Laffitte (1864 – 1949) surge numa altura em que as salas de cinema começavam a ficar vazias e a abrir falência muito por causa da chamada crise de assuntos. O público estava já saturado de ver na tela sempre as mesmas temáticas retratadas, facilmente associadas ao entretenimento de feira, muitas vezes básicas imitações que denotavam uma notável falta de imaginação com “perseguições desenfreadas, com amas, coxos e polícias, (...) melodramas em que a condessa se casa, perde a filha, atira-se à água, é salva por um saboiano barbudo e dezoito anos depois encontra a filha, que reconhece pela marca da roupa” (Sadoul, *História do Cinema Mundial* - I, 1983, p. 101). Paul Laffitte pretendia ao mesmo tempo lançar “o género *Filme de Arte*, com a firme vontade de conquistar o público elegante” (Haustrate, *O Guia do Cinema* - Tomo 1 (1895 - 1945), 1991, p. 29) e de conferir ao espectáculo cinematográfico um prestígio cultural. A *Le Film d'Art* contou, ao longo da sua história, com a colaboração de vários realizadores. Para além do seu fundador Paul Laffitte, que também realizou, a *Le Film d'Art* contou ainda com o trabalho de realização de Paul Gavault, Charles Delac e Marcel Vandal. O sucesso do *Filme de Arte*, apesar do sucesso alcançado com *L'Assassinat du Duc de Guise* não teve continuidade relevante muito por causa da *Pathé*. “É verdade que a *Pathé* entretanto tinha assegurada a exclusividade da exploração do *Filme de Arte*, o que levou alguns a dizerem que a *Pathé* estrangulava mais esta veia do que verdadeiramente a encorajava. A verdade é que, seis meses depois, a aventura tinha realmente terminado.” (Haustrate, *O Guia do Cinema* - Tomo 1 (1895 - 1945), 1991, p. 29) Georges Sadoul reforça: “*Pathé* aceitara o exclusivo do *Filme de Arte* para melhor o abafar.” (Sadoul, *História do Cinema Mundial* - I, 1983, p. 103) Em abono da verdade, *Pathé* não deverá ser considerado, à luz da história do

cinema, como o responsável único pelo breve sucesso e consequente queda do *filme de arte*. As peças de sucesso da *Comédie Française* foram, efectivamente, um indiscutível sucesso em palco mas, quando registadas em película, resultavam numa espécie de teatro filmado, pantomímico, pretensioso e estático. A experiência do *filme de arte* foi imitada em vários países europeus e também nos Estados Unidos onde várias peças clássicas como as de William Shakespeare foram filmadas e acabaram por resultar em extensas longas-metragens onde, também aqui, o público não se mostrou muito interessado. Depois de *L'Assassinat du Duc de Guise* foram ainda realizados diversos filmes pela *Le Film d'Art* com destaque para reconstituições históricas e grandes temas como *O Regresso de Ulisses* (1909), realizado por André Calmettes e Charles Le Bargy e *O Beijo de Judas* (1909), realizado também por André Calmettes e Armand Bour. Obviamente realizados a preto e branco, os filmes da *Le Film d'Art*, não foram, por esta altura, alvo de colorização, o que parece indicar que a colorização não era considerada relevante para cativar o tal público “elegante” habituado a espectáculos de cariz cultural. A colorização, por esta altura, parece, tudo indica, ter como objectivo primordial surpreender e fascinar grandes massas de público, dispostas à contemplação de novidades.

Esta experiência do *filme de arte* serviu, apesar de tudo, para se perceber que o futuro do cinema não passaria por replicar o teatro, atraindo para a tela todos os vícios dos actores habituados ao palco. Podemos resumir afirmando que, o cinema se dirige ao espectador e o teatro ao público. Ver e ouvir a personagem, refém no espaço físico do palco, parece ser a função principal do espectador de teatro. No cinema, para que o espectáculo cinematográfico alcance a sua plenitude, esta relação emissor-receptor terá de ir mais além: o espectador terá também que sentir a personagem, libertada aqui dos constrangimentos físicos do palco. De qualquer forma, e para que os espectador sinta a personagem e se envolva na dimensão cinematográfica, o mesmo terá também de ser de alguma forma transformado ou, dito de outra maneira, “educado para o cinema”. Por esta altura, primeira década do século XIX, aquando da fundação da *Le Film d'Art*, o cinema dava ainda os primeiros passos e só muito dificilmente se poderia identificar e caracterizar com clareza uma linguagem própria que o definisse enquanto arte e o distanciasse de uma simples reprodução de elementos romanceados, dramáticos, pictóricos, musicais, etc...

A *Le Film d'Art* revela um certo pioneirismo de conceito num contexto ainda pouco amadurecido onde, à data, parece ainda subsistir uma imensa dúvida relativamente à definição de cinema enquanto nova forma de expressão, artística ou não. O cinema nasceu como uma curiosidade científica, é um facto, e não com propósitos artísticos ou industriais mas, seria efectivamente, por esta altura, o cinema uma arte? E actualmente? Esta é uma pergunta extremamente pertinente e que tem vindo ao longo dos anos a apaixonar, em jeito de reflexão, todos aqueles que se interessam pelo cinema. Também Jean Renoir⁴¹, em 1974, se debruçou sobre a questão de saber se o cinema é ou não uma arte e escreveu:

““O cinema é uma arte?” A minha resposta é: “Que diferença é que isso lhe pode fazer?”. Fazei filmes ou fazei jardinagem. São artes pelo mesmo motivo que um poema de Verlaine ou um quadro de Delacroix. Se os vossos filmes ou a vossa jardinagem forem bons é porque vós praticais a arte da jardinagem e a arte do cinema: sois um artista. O pasteleiro que consegue fazer uma tarte bem feita é um artista. O trabalhador ainda não mecanizado faz uma obra de arte quando cumpre a sua tarefa. A arte não é um ofício, mas sim a maneira como se exerce um ofício. É também a maneira como se exerce qualquer actividade humana. Eu proponho-vos a minha definição de arte: a arte é o “fazer”. A arte poética é a arte de fazer poemas. A arte de amar é a arte de fazer o amor.”⁴² (Renoir, *Ma Vie et Mes Films*, 1974, pp. 90 - 91)

À luz do pensamento de Jean Renoir, é absolutamente indiferente e dispensável procurar uma resposta à questão de se saber se o cinema é ou não uma arte e, a existir uma extrema necessidade de formular essa mesma questão, a resposta é altamente vocacionada para a operacionalidade, ou seja, a arte é o “fazer”. “Fazer” cinema independentemente da forma como se faz, desde que bem feito. A arte do cinema é pois, a arte de fazer filmes. Se os filmes forem bons poderemos dizer que estamos perante um realizador que é um artista. Por outro lado, se nos reportarmos em exclusivo ao *Manifesto das Sete Artes*⁴³ do italiano Riccioto Canudo⁴⁴ podemos afirmar com

⁴¹ Jean Renoir (1894 – 1979) nasceu em França e foi realizador, argumentista, escritor, actor e encenador. Ao longo da sua carreira realizou quarenta e um filmes. Em 1975, em homenagem à sua carreira, foi galardoado com um *Óscar* honorário.

⁴² Tradução livre a partir do original em francês.

⁴³ O *Manifesto das Sete Artes* foi um ensaio escrito pelo italiano Riccioto Canudo em 1911 mas só foi publicado doze anos mais tarde, em 1923.

⁴⁴ Riccioto Canudo (1877 – 1923), italiano, foi um teórico e crítico de cinema. Integrou o futurismo italiano. Ao longo da sua carreira debruçou-se sobre a realidade do cinema e suas possibilidades num

convicção que só em 1911, data na qual foi escrito o manifesto, o cinema passa a ser considerado uma arte. Uma arte do registo de acontecimentos e da narração de histórias. A sétima arte, depois da música (1ª arte, som), da coreografia / dança (2ª arte, movimento), da pintura (3ª arte, cor), da escultura (4ª arte, volume), do teatro (5ª arte, representação) e da literatura (6ª arte, palavra)⁴⁵.

A *Le Film d'Art* parece ter definido muito bem o seu público, o tal público “elegante” e evoluído do ponto de vista cultural, mas não se vislumbra que tenha adoptado uma linguagem nova e própria, bem pelo contrário, a *Le Film d'Art* parece ter demonstrado uma evidente incapacidade de demarcação do território teatral e não é unânime que tenha trazido algo de benéfico para o cinema:

“A influência da Film d'Art foi, porém, benéfica ou nefasta para o cinema? A este respeito não terminou ainda a controvérsia. Pode argumentar-se que foi benéfica, visto que veio pôr termo ao humilhante anonimato que caracterizava o espectáculo cinematográfico de então, ao mesmo tempo que atraía para o écran uma nova categoria de espectadores; em contrapartida, é de admitir também que, abrindo as portas dos estúdios aos grandes actores – que interromperam equipados com as suas radiações, os seus hábitos, as suas convenções – retardou a evolução normal da arte das imagens, a qual não era ainda encarada como essencialmente diferente da arte teatral.” (Jeanne & Ford, História Ilustrada do Cinema 1 - O Cinema Mudo 1895 -1930, 1977, p. 29)

Ao longo das últimas páginas passamos em revista alguns dos mais importantes nomes e inventos dos primeiros anos do cinema de uma forma muito superficial, toada que continuará assim neste escrito sempre que a inventos, inventores ou técnicas tenhamos

futuro de maior evolução técnica. Defendia que com o cinema nascia a “arte total”, “a plástica em movimento” e a “alma da modernidade”. Para Riccioto Canudo o cinema era uma arte total ao conciliar todas as outras artes.

⁴⁵ Posteriormente outras formas de expressão foram também consideradas arte e adicionadas ao manifesto: fotografia (8ª arte, imagem), banda desenhada (9ª arte, cor, palavra e imagem), jogos de computador e de vídeo (10ª arte) e arte digital (11ª arte). Esta numeração não é consensual dado que existem outras que são muitas vezes utilizadas. Assim, existe uma numeração que considera a pintura a 1ª arte, a escultura a 2ª arte, a arquitectura a 3ª arte, a dança a 4ª arte, a música a 5ª arte, a literatura a 6ª arte, o cinema a 7ª arte, a televisão a 8ª arte, a banda desenhada a 9ª arte, os jogos de vídeo ou o modelismo ferroviário a 10ª arte e a arte digital ou multimédia a 11ª arte. Existe uma outra numeração, porventura menos utilizada que considera a arquitectura a 1ª arte, a escultura a 2ª arte, a pintura a 3ª arte, a música a 4ª arte, a poesia a 5ª arte, a dança, mimica, teatro e circo a 6ª arte, o cinema a 7ª arte, a rádio, televisão e fotografia a 8ª arte, a banda desenhada a 9ª arte, a arte digital, os jogos vídeo ou o modelismo ferroviário e outras formas de modelismo a 10ª arte e a culinária ou arte gráfica a 11ª arte. De consenso entre as várias numerações: o cinema é a 7ª arte.

de recorrer para situar e contextualizar uma época ou um momento específico da história. Existem já muitas e excelentes obras no mercado que abordam de forma exaustiva e, crê-se, rigorosa, a história do cinema, desde as suas origens às suas técnicas. Aqui, pretendemos acima de tudo, entender e reflectir sobre a génese e a evolução do cinema a preto e branco que desde muito cedo foi sendo, por diversas formas, confrontado com a cor aplicada com as mais variadas motivações. Muitos mais inventos e, sobretudo personalidades dos primórdios do cinema teriam lugar numa verdadeira história do cinema: desde Edwin S. Porter a Cecil B. de Mille, passado por Max Linder, Louis Feuillade, Ferdinand Zecca, D. W. Griffith, George Kodak, Gaston Velle, Segundo de Chomón, Alice Guy-Blanché⁴⁶ e muitos, muitos outros. Todos, cada um à sua maneira, cada um pelo seu motivo, foram responsáveis pela evolução do cinema, quer através de inovações de cariz tecnológico, quer de cariz formal e quer ao nível do conteúdo. De qualquer forma, falar dos primeiros quarenta anos do cinema a preto e branco implica abordar, para além dos seus pioneiros e seus respectivos inventos, um momento de crucial importância para o desenvolvimento da sétima arte: o advento do sonoro. Desde as primeiras experiências com imagens em movimento que nomes como George Méliès ou mesmo os irmãos Lumière, haviam tentado chegar ao sonoro, ou seja, a junção sincronizada das imagens com os sons. A técnica mais utilizada e porventura a mais ingénua passava por, discretamente, pronunciarem palavras e criarem ruídos atrás da tela onde o filme era exibido. Outras vezes eram contratados actores para, assumidamente, lerem textos de forma expressiva que acompanhavam as imagens projectadas na tela. As projecções eram também muitas vezes acompanhadas ao vivo por um ou mais músicos ou, em alguns casos, mesmo por uma orquestra. Procurando ir mais longe, Thomas Alva Edison foi figura incontornável

⁴⁶ Alice Guy-Blanché (1873 – 1968), nascida em França, foi a primeira mulher realizadora da história do cinema. Entrou na indústria cinematográfica no ano de 1896 como secretária na empresa *Gaumont* em Paris. Em 1910, funda, juntamente Herbert Blanché, seu marido, a *Solax Company* (posteriormente *Solax Film Corporation*) com sede em Nova Iorque, Estados Unidos da América. Apesar da História do Cinema não ter reservado um lugar de destaque para Alice Guy-Blanché a verdade é que esta realizou ao longo da sua vida mais de quatrocentos filmes, a preto e branco, demonstrando uma admirável capacidade de trabalho num mundo dominado por homens. Haveria de afirmar: “My youth, my lack of experience, my sex all conspired against me” (McMahan, 2002, p. 12), uma frase que se tornou mais célebre do que a própria Alice Guy-Blanché. Recentemente diversos documentários têm sido produzidos sobre a vida e obra desta realizadora numa tentativa, não só de a homenagear, mas também, e sobretudo, de divulgar um nome a quem a história não fez jus. Em 2014, o documentário sobre Alice Guy-Blanché, *La Pionnière* realizado pela alemã Daniela Abke venceu o troféu para o melhor documentário no *11º Black & White – Festival Internacional Audiovisual* na cidade do Porto, Portugal, perante uma plateia jovem e que, maioritariamente, desconhecia a vida e obra de Alice Guy-Blanché.

também no que ao som diz respeito. Edison contava no seu vasto portfólio⁴⁷ de inventos, entre outros, com o fonógrafo, também conhecido como “máquina falante”, aparelho inventado em 1877 que utilizava, na sua gênese, cilindros de papel, metal ou cera para gravação e reprodução de sons. Na mecânica do seu funcionamento estava uma ponta bicuda que era pressionada contra o cilindro. Ligados à ponta ficavam um diafragma onde as vibrações eram convertidas de sinais electrónicos para sinais acústicos e vice-versa e ainda um bocal. Conforme o operador ia falando no bocal o cilindro era girado manualmente. A voz fazia o diafragma vibrar e conforme isso acontecia, a ponta aguda cortava uma linha no papel de alumínio. Completa a gravação, a ponta era substituída por uma agulha e, à medida que o cilindro rodava, era possível escutar a voz gravada. Mais tarde, e graças à popularidade do invento, o fonógrafo evoluiu e os cilindros do aparelho foram substituídos por discos. Thomas Alva Edison, curiosamente surdo desde a adolescência, queria ir ainda mais longe e sonhava associar o som à imagem. Haveria de afirmar no prefácio de *History of the Kinetograph, the Kinetoscope and the Kinetophonograph* de W. K. L. Dickson e Antonia Dickson:

“Durante o ano de 1887, veio-se ao espírito a ideia de que era possível inventar uma máquina que levasse ao olho aquilo que o fonógrafo levou ao ouvido e que uma combinação dos dois elementos, o movimento e o som, poderia ser reproduzida em simultâneo. Esta ideia surgiu-me ao estudar um pequeno brinquedo, o zootrópico, e também a partir dos trabalhos de Muybridge⁴⁸ e de Marey⁴⁹.” (Briselance & Morin, 2011, p. 12)

⁴⁷ Ao longo de toda a sua vida Thomas Alva Edison registou um total de 2.332 patentes.

⁴⁸ Eadweard James Muybridge (1830 – 1904) era um fotógrafo inglês radicado nos Estados Unidos. A partir de 1873 fez diversos ensaios para registar cavalos em movimento. “O método de Muybridge, permitindo tirar rapidamente uma série de fotografias, consistia em utilizar uma bateria de máquinas fotográficas cujos obturadores eram accionados sem interrupção por cordões ligados às câmaras e accionados por sua vez pelos animais que passavam a trote ou a galope na frente dos aparelhos. Fez os primeiros ensaios entre 1872 e 1879, em Palo Alto, na Califórnia. Entre 1883 e 1884, Muybridge serviu-se de placas sensíveis e de quarenta câmaras com lentes *Dallmeyer* e obturadores electro-magnéticos.” (Costa, A longa caminhada para a invenção do cinematógrafo, 1988, p. 79)

⁴⁹ Étienne-Jules Marey (1830 – 1904) era um médico e fisiologista francês. “Com os progressos da fotografia, em consequências das experiências de Muybridge e dos resultados obtidos na fotografia instantânea das várias atitudes de um cavalo em corrida, Marey imaginou um aparelho que por um método mais simples do que o utilizado por Muybridge pudesse igualmente colher uma série de fotografias instantâneas a muito curtos intervalos umas das outras, inventando assim a *espingarda fotográfica*, e depois o *aparelho cronofotográfico*, para captar o movimento de animais e de pessoas, porém sem ter chegado a resultados satisfatórios para atingir a síntese do movimento (...)”. (Costa, A longa caminhada para a invenção do cinematógrafo, 1988, p. 109)

Concretizando o desejo de juntar as imagens ao som, Thomas Edison apresenta no início de 1895 o cinefone⁵⁰, aparelho concebido por um dos seus colaboradores, William Dickson. Com o cinefone, Edison conseguiu captar o áudio através do seu fonógrafo, sincronizá-lo com as imagens obtidas através do seu cinetógrafo (mediante o rodar de um cilindro) e visualizá-las no também seu, cinetoscópio. A visualização e audição do filme apenas poderia ser feita por uma pessoa de cada vez, de acordo com as características do cinetoscópio que, como vimos atrás, Edison por imperativos puramente comerciais não pretendia democratizar, no sentido de permitir que o espectáculo pudesse ser contemplado por várias pessoas ao mesmo tempo, como se de uma projecção se tratasse. Em 1913, utilizando o cinefone, Edison produz *Nursery Favorites*⁵¹ o primeiro filme sonoro e, pouco depois, o cinefone é abandonado pelo próprio Edison, não só por causa das constantes avarias, problemas de sincronização e demais inoperacionalidades do aparelho mas também porque o invento não tinha aplicação comercial nos moldes em que se apresentava. Em 1926 é dando um enorme salto tecnológico com o vitaphone, aparelho desenvolvido pela *Western Electric* e pela *Warner Bros.* e que assentava num processo de gravação da banda sonora num disco que era depois sincronizado durante a exibição do filme. Com o vitaphone foram minimizados os problemas de sincronização, tão presentes no cinefone, uma vez que o motor que proporcionava a velocidade da projecção das imagens era o mesmo que fazia mover o disco gravado com a respectiva banda sonora.

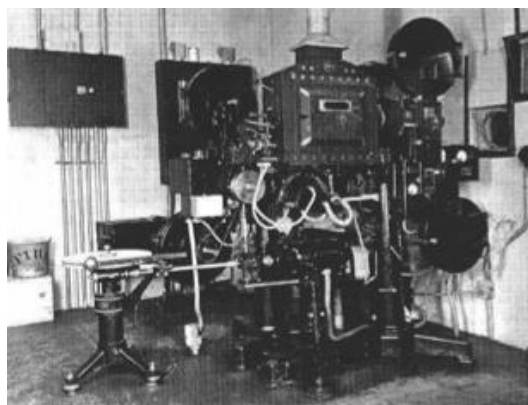


Fig. 9 – Vitaphone (1926)

⁵⁰ Também chamado cinetofone ou fonocinetoscópio.

⁵¹ *Nursery Favorites*, produzido em 1913 por Thomas Alva Edison, foi realizado por Allen Ramsey. Tinha uma duração de nove minutos e, obviamente, era a preto e branco.

O sistema vitaphone foi estreado no dia 6 de Agosto de 1926 com o filme americano *Don Juan*, realizado a preto e branco por Alan Crosland, com a duração de cento e sessenta e sete minutos, totalmente sincronizado e baseado num poema de Lord Byron⁵².



Fig. 10 – *Don Juan* de Alan Crosland (1926)

Neste filme, a palavra não tinha importância pelo que a banda sonora, sem diálogos, continha apenas música e efeitos sonoros. A estreia, travestida de evento social, e acompanhada por mais oito curtas-metragens de interpretações musicais, gravadas com som directo, provocou reacções entusiásticas junto do público que acabava de assistir à primeira projecção de cinema sonoro exibida por um estúdio de Hollywood. A 6 de Outubro do ano seguinte, 1927, o vitaphone volta a fazer história com a estreia do filme *The Jazz Singer*, à semelhança de *Don Juan*, também a preto e branco e também realizado por Alan Crosland.



Fig. 11 – *The Jazz Singer* de Alan Crosland (1927)

⁵² Lord Byron (1788 – 1824) foi um poeta britânico e figura influente do romantismo. É considerado um dos maiores poetas europeus de todos os tempos.

The Jazz Singer era um filme musical com cantigas e diálogos que iam alternando com partes totalmente sem som, com uma duração de oitenta e oito minutos e com a interpretação do cantor Al Jolson⁵³, personagem muito mediática e que muito contribuiu para o sucesso da obra. Neste filme o vitaphone apresenta a verbalização, em estreia, de algumas curiosas frases que antecedem cada número musical do filme, por exemplo, “Hey, mum, listen to this...!” pronunciada para anunciar uma canção. Pela primeira vez os lábios moviam-se e a voz chegava aos espectadores. O sucesso de *The Jazz Singer* foi indiscutível, deslumbrou um público que, já habituado a um acompanhamento musical proporcionado por músicos ao vivo que acompanhavam as imagens em tempo real, ficou maravilhado, mais do que pela música, pela sincronização labial dos diálogos e cantigas dos actores, isto sim a verdadeira, irreversível e fracturante novidade. A *Warner Bros.* acabava de ganhar nos Estados Unidos mais de dois milhões e quinhentos mil Dólares com este filme, quase um milhão mais do que o anterior *record*. O cinema conquista a palavra, claudica o cinema mudo e são abertos novos horizontes. Apesar de ainda incompleta, em 1927, a revolução do sonoro haveria de se afirmar e concretizar na sua totalidade no ano seguinte, 1928, com o filme *The Lights of New York* que estreara no *Strand Theatre* nos Estados Unidos. Realizado por Bryan Foy, com uma duração de cinquenta e sete minutos e distribuído mais uma vez pela *Warner Bros.*, *The Lights of New York* foi o primeiro e definitivo filme com som totalmente sincronizado e o concretizar de todo um longo e enorme processo evolutivo que envolveu ao longo dos anos diversos inventos e inventores.



Fig. 12 – *The Lights of New York* de Brian Foy (1928)

⁵³ Al Jolson (1886 – 1950), cantor e compositor, nome artístico do lituano Asa Yoelson. Era considerado pela indústria do espectáculo como o maior *entertainer* de todos os tempos. Foi escolhido para o principal papel no filme *The jazz Singer* dado o seu mediatismo junto do público. Mesmo depois da sua morte inspirou nomes com Jerry Lee Lewis, Mike Jagger, David Bowie ou Elvis Presley.

Um longo caminho de mais de trinta anos que poderia ter sido bem mais rápido se não tivesse existido algum receio em tornar o cinema mudo e sua linguagem universal como a expressão corporal, numa linguagem muito retalhada por regionalismos e outras barreiras linguísticas⁵⁴. No início dos anos 20, estima-se que apenas 5 % da população mundial falasse inglês, com a legendagem e demais processos de tradução ainda muito distantes, muitos realizadores, produtores e actores consideravam um risco começar a produzir cinema sonoro. Entre os pouco favoráveis ao cinema sonoro contavam-se nomes de enorme relevância no panorama cinematográfico como D. W. Griffith, Charlie Chaplin, King Vidor, René Clair, Murnau, Eisenstein ou Pudovkin. Estes dois últimos chegaram mesmo a redigir um manifesto contra o cinema falado que se tornou célebre:

“Reconheciam que a arte muda chegava ao fim, que o uso dos ruídos era desejável e que o som livraria os filmes dos letreiros e das perífrases visuais. Afirmavam porém “que toda a adição da palavra a uma cena filmada, à maneira do teatro, mataria a encenação, porque destoarria do conjunto que procede sobretudo pela justa posição de cenas separadas.” (Sadoul, História do Cinema Mundial - I, 1983, pp. 216 - 217)

De igual forma, Elie Faure, céptico, temia um certo esvaziamento das imagens fotográficas que passavam agora a ser complementadas com o som “sem exigir de nós o mínimo esforço” (Faure, 2010, p. 81):

“Assisti há pouco tempo à projecção de velhos filmes mudos e para mais desprovidos de legendas explicativas. Embora vulgares, do ponto de vista fotográfico, impressionaram-me pelo relevo que de súbito ganham as imagens reduzidas a retirar de si próprias a sua explicação. Sem fazer intervir uma mímica exagerada, os cineastas e os actores são obrigados, para se fazerem entender, a desenvolver um engenho constante, uma inteligência apaixonada e combinações de atitude, e por conseguinte a exigir ao seu espectador que se eleve à dignidade da atenção que solicitam. Efectua-se entre a qualidade visual do filme e a sua interpretação psicológica uma troca contínua, que a legenda e ainda mais a palavra suprimiram. É a lembrança dos gestos e das expressões que nos persegue e já não a intriga, e é a significação moral do drama que nos obceca, e não a sua efabulação. A maneira de fechar uma porta ou de colocar uma terrina na mesa ganha uma

⁵⁴ Segundo descrição de George Sadoul na sua *História do cinema mundial – Das origens aos nossos dias*: “Em Paris o público gritou: “Em francês!”, quando ali se apresentavam filmes americanos falados. Em Londres, vaiou-se o sotaque ianque, então ridículo e quase incompreensível para o grande público britânico.” (Sadoul, História do Cinema Mundial - I, 1983, p. 217)

intensidade muito mais significativa quando a palavra não está presente para explicar o sentido do gesto. Embora estivesse prevenido há muito tempo, fiquei surpreendido por guardar desses filmes uma impressão muito diferente da que nos é causada pelo cinema sonoro, ou até pela imagem com legendas explicativas.” (Faure, 2010, pp. 80 - 81)

Apesar de todas as vozes mais reticentes ou discordantes, a partir de 1928 estava aberto o caminho do sonoro e dado início a um processo de reforma do cinema, quer como indústria, quer como arte. Um caminho sem retrocesso que correspondia a uma ânsia do público e exigia uma adaptação por parte da indústria.

“Em fins de 1928, as estimativas mais optimistas previam que, das vinte mil salas de projecção americanas, cinco mil ou seis mil das mais importantes poderiam estar equipadas com material de projecção de cinema sonoro antes do verão de 1929. Era um plano ousado, dada a importância da empresa, mas muito pequeno em face da impaciência do público. Era indispensável proceder simultaneamente à transformação dos estúdios e à formação de pessoal.” (Jeanne & Ford, História Ilustrada do Cinema 2 - O Cinema Sonoro 1927 - 1945, 1977, p. 16)

Neste esforço de adaptação, rapidamente se constatou que as salas que haviam conseguido apetrechar-se com aparelhagem para cinema sonoro conseguiram aumentar muito mais as suas receitas de bilheteira quando comparadas com as salas que estagnaram no cinema mudo.

“Isto confirma uma estatística estabelecida no decorrer do Verão de 1928, segundo a qual as salas que projectavam filmes sonoros conseguiam receitas que ultrapassavam setenta e cinco por cento das melhores médias obtidas em plena época, nos anos mais favorecidos. O cinema sonoro havia ganho a partida. Precisava agora organizar-se.” (Jeanne & Ford, História Ilustrada do Cinema 2 - O Cinema Sonoro 1927 - 1945, 1977, p. 16)

A chegada do sonoro ao cinema marca uma verdadeira ruptura com os métodos de produção que até aqui vigoravam. Uma ruptura, para muitos, demasiado radical. A indústria do cinema, aparentemente e na sua totalidade, não se encontraria preparada para tal revolução. Muitas produtoras faliram e muitas outras passaram por grandes dificuldades de adaptação ao desafio que então se impunha. O custo de exploração do filme sonoro era necessariamente superior e insuportável para companhias mais

pequenas que tentaram adiar o seu fim aumentando os preços de bilheteira tentando repartir as despesas da novidade com os espectadores. Também ao nível dos processos de gravação o sonoro acarretou dificuldades até aqui desconhecidas, por exemplo, o ruído que a câmara de filmar fazia durante a operação passou a ser um verdadeiro problema por ficar registado no filme. Para minimizar o impacto, as câmaras passaram então a ser colocadas dentro de cabines de madeira e, um pouco mais tarde, com o aparecimento daquilo que se denominou de *blimp*, que na realidade não mais era do que uma caixa estanque adaptada ao corpo da câmara, as mesmas passaram a usufruir de uma muito maior mobilidade ao ficarem libertas da cabine de madeira, podendo mesmo ocupar um lugar nos sets de filmagem. O realizador Rouben Mamoulian, em entrevista concedida ao crítico de cinema americano Andrew Sarris, em 1966 e publicada em *Hollywood Voices – Interviews With Film Directors* falaria, na primeira pessoa, da experiência com a chegada do cinema sonoro: “não faz ideia de como os equipamentos de som e câmara eram enormes e pouco funcionais no início. Era como estar a passear com um bungalow às costas. A câmara tinha que estar dentro de uma cabine para que o zumbido do motor não entrasse na banda sonora (...)” (Sarris, 2006)

Enquanto a maravilha da sincronização labial fazia história e se pautava por novidade, muitos actores terminavam neste período as suas carreiras por dificuldades de adaptação ao sonoro, outros davam os primeiros passos e marcavam a sua estreia no cinema⁵⁵. É assim a história do cinema. Uma viagem feita em constante movimento, repleta de inovações, algumas rupturas e, pouco dada a relaxadas paragens evolutivas ou condenada a adaptações feitas por pura e conveniente inércia. Com a chegada do sonoro, o cinema, que até aqui se havia adaptado ao grande silêncio, teria agora de gerir a novidade evitando aquilo que muitos temiam ou vaticinavam: o caos. O som surge em jeito de complemento a um cinema que até aqui vivia única e exclusivamente

⁵⁵ Esta problemática da adaptação dos actores ao cinema sonoro aparece brilhantemente retratada no filme *O Artista* de Michel Hazanavicius. Este filme de origem francesa, a preto e branco e com uma duração de 100 minutos, foi realizado em 2011 e estreado no mesmo ano no *Festival de Cannes*. Apresenta a ascensão de uma actriz e o declínio de um actor em Hollywood no período de 1927 a 1932 em plena transição do cinema mudo para o cinema sonoro. Este filme venceu, em 2012, o *Óscar* de melhor filme, Michel Hazanavicius venceu o *Óscar* de melhor realizador e Jean Dujardin o *Óscar* de melhor actor. *O Artista* foi ainda galardoado com os *Óscares* de melhor guarda-roupa e melhor banda sonora original. Foi ainda distinguido, nomeadamente, com os prémios *Bafta*, *Globo de ouro* e *César* de melhor filme. *O Artista* apresenta-se, apesar de ficção, um documento fílmico de primordial importância para a reflexão, estudo e compreensão do impacto que a introdução do sonoro provocou no cinema.

dependente de imagens. O sonoro chega para complementar. Revolucionar sim, mas destruir nunca. André Bazin, escreveu a propósito:

“Em 1928, a arte muda estava em seu apogeu. O desespero dos melhores daqueles que assistiam ao desmantelamento dessa perfeita cidade da imagem pode ser explicado, se não justificado. Na via estética na qual ela estava tão engajada, parecia-lhes que o cinema tinha se tornado uma arte supremamente adaptada ao “delicado incómodo” do silêncio e que, portanto, o realismo podia condenar ao caos.

De facto, agora que o emprego do som demonstrou o bastante que não veio para aniquilar o Antigo Testamento cinematográfico, mas realizá-lo (...)” (Bazin, A evolução da linguagem cinematográfica, 1991, p. 66)

Entre 1895 e 1928, foram mais de trinta anos para alcançar o sincronismo da imagem com o som. Mais de trinta anos para alcançar o cinema sonoro que revolucionaria a forma de fazer e ver cinema. Uma revolução fracturante onde os filmes mudos deixaram praticamente de ser produzidos⁵⁶ e surgiram novos géneros ao abrigo do novo cinema sonoro, como o music-hall, a opereta ou mesmo os denominados filmes de *gangsteres* onde a palavra era de primordial importância. “O “sonoro” e sobretudo o “dobrado” voltaram a pôr tudo em questão e as qualidades visuais do filme recuaram na medida exacta em que as suas qualidades sonoras se aperfeiçoavam” (Faure, 2010, pp. 76 - 77). O fascínio pelo som haveria de tornar o cinema cada vez mais um espectáculo de massas que cativava um público cada vez mais ávido de novidade.

⁵⁶ Presentemente a produção de filmes mudos, para além de residual, passa única e exclusivamente por objectivos de cariz puramente artístico, ou seja, sem fins comerciais. No entanto, apesar de considerado extremamente datado, o cinema mudo continua na actualidade a reunir afectos junto de um considerável número de cinéfilos que almejam a preservação e divulgação de filmes sem som sincronizado. De entre as diversas iniciativas promovidas a nível mundial para divulgar e impulsionar o cinema mudo destacam-se festivais de cinema como o *San Francisco Silent Film Festival* fundado em 1992 em San Francisco, Califórnia, Estados Unidos da América, o *International Youth Silent Film Festival* fundado em 2009 em Portland, Estados Unidos da América e que conta já com filiais em Victoria e Adelaide, na Austrália, o *Denver Silent Film Festival*, fundado em 2010 em Denver nos Estados Unidos da América, o *Toronto Silent Film Festival*, fundado em 2010 na cidade de Toronto no Canadá, o *Kansas Silent Film Festival*, fundado em 1997 no Kansas, Estados Unidos da América, o *Slapstick Silent Film Festival*, fundado em 2005 na cidade inglesa de Bristol e o *International Silent Film Festival*, fundado no ano 2000 na cidade de Forssa na Finlândia. Estima-se que, presentemente, exista em todo o mundo um número próximo da centena de festivais de cinema dedicados ao cinema mudo. Estes festivais, na sua maioria, apresentam ao público filmes clássicos mudos dos primórdios do cinema acompanhados musicalmente ao vivo, por orquestras ou músicos a solo, numa clara revisitação aos tempos áureos do cinema mudo. Alguns festivais vão mais longe e promovem, sob a forma de competição, a produção actual de filmes mudos.

A evolução tecnológica, no entanto, não haveria de ficar por aqui. Estúdios, produtores e realizadores continuavam à procura das cores reais procurando manter as altas audiências das salas de cinema. Mesmo que as histórias e os guiões mudem pouco, a indústria considera importante apresentar sempre novidades tecnológicas ao público. Depois do sonoro o advento da cor estava a chegar após longos anos de experiências e aperfeiçoamentos técnicos⁵⁷. Um percurso longo e atribulado mas que haveria de, em 1935, com o filme *Becky Sharp* de Rouben Mamoulian e a aplicação prática e, bem sucedida, do processo *Technicolor System 4*, libertar o cinema da imposição técnica que até então determinava que o cinema fosse a preto e branco ou, quando muito, através do engenho e criatividade de uns quantos, fosse um cinema a preto e branco colorizado. Um cinema com tons muito artificiais e irrealistas, numa tentativa, quase sempre inglória, de aproximar o cinema da colorida visão humana.

1.2 – *Becky Sharp* (1935): com o *Technicolor* a cor apodera-se do cinema

Vistosos vestidos azuis, coletes vermelhos, mantilhas amarelas, chapéus lilases, uma cena de baile e ao mesmo tempo um verdadeiro desfile de cores até então (1935) impossíveis de registar em película e, posteriormente, apresentar ao público. *Becky Sharp* de Rouben Mamoulian marca um momento de primordial importância na história do cinema. Surge, não só a cor, graças aos aperfeiçoamentos técnicos desenvolvidos ao longo de vários anos por diversas empresas e inventores, mas também a possibilidade de afirmação do preto e branco enquanto opção estética no cinema. Pelo exposto, o filme *Becky Sharp* e o seu realizador Rouben Mamoulian, assumem um papel de extrema importância no âmbito deste estudo que sugestivamente tem como título: *Entre Preto e Branco – Para uma Estética Monocromática depois do Technicolor*.

⁵⁷ No ponto 1.3.3 deste escrito são descritos e contextualizados os vários processos de colorização de filmes que, mais tarde, e fruto de vários anos de evolução técnica, haveriam de se concretizar em cinema a cores.



Fig. 13 – *Becky Sharp* de Rouben Mamoulian (1935)

A empresa Technicolor, que sempre tomou a dianteira nesta longa caminhada até à cor, consegue finalmente em 1935 apresentar o processo tricromático (com três negativos amarelo, azul e vermelho) *Technicolor System 4*, onde efectivamente consegue com notável sucesso alcançar o domínio da cor no cinema. Nasce o cinema a cores e liberta-se o cinema a preto e branco que a partir deste momento passa a ser uma opção estética para o realizador e/ou produtor. A partir de *Becky Sharp*, o cinema a preto e branco ganha uma nova e muito maior importância ao assumir-se como uma verdadeira estética, um verdadeiro novo caminho, um desvio assumido ao percurso colorido que tendencialmente haveria, daqui para a frente, de marcar a produção cinematográfica mundial.

Apesar de unanimemente considerado o primeiro filme a cores da história do cinema, a verdade é que *Becky Sharp* foi precedido, poucos anos antes, por outras experiências bem sucedidas na aplicação do processo *Technicolor System 4*. Assim, em 1932 os *Estúdios Disney* lançam *Flores e Árvores*⁵⁸, o primeiro filme de animação a cores e que

⁵⁸ Em *Flores e Árvores* o processo *Technicolor System 4* foi utilizado com uma ligeira variante só válida para filmes de animação: “fotografava-se, em negativo preto e branco, cada acetato da animação, através de uma roda giratória com os filtros vermelho, azul e verde. Expunha-se cada *frame* três vezes, resultando nas três informações de cor gravadas sequencialmente nos negativos. Em seguida, eram feitas matrizes positivas para cada uma dessas cores, através de uma impressora óptica que separava os

haveria de ser nesse ano galardoado com o *Óscar* de melhor animação. O prêmio atribuído e o sucesso que se seguiu haveriam de, igualmente, dar um ânimo acrescido aos *Estúdios Disney*, que a partir desse momento passaram a rodar todos os filmes da série *Silly Symphonies*⁵⁹ em três cores (*Technicolor System 4*). Em 1934 as longas metragens *The Cat and the Fiddle* do americano William K. Howard e *The House of Rothschild* do também americano Alfred L. Werker utilizaram em algumas cenas o novo sistema da *Technicolor* e, ainda nesse ano, Jock e C. V. Whitney, donos da *Pioneer Pictures* e com interesses financeiros na *Technicolor* avançaram para a produção de *La Cucaracha*, uma curta-metragem musical de vinte minutos, realizada por Lloyd Corrigan e onde foi integralmente utilizado o sistema 4 da *Technicolor* com notável êxito.



Fig. 14 – *La Cucaracha* de Lloyd Corrigan (1934)

Cenários e guarda-roupa foram idealizados neste filme por forma a evidenciar todas as capacidades ao nível da cor do novo processo da *Technicolor* e resultaram num espectáculo repleto de cor onde os amarelos, azuis e vermelhos se destacavam. *La Cucaracha* resultou de um enorme esforço financeiro, custou sessenta e cinco mil dólares, quatro vezes mais do que se fosse rodada a preto e branco, haveria de ser galardoado com o *Óscar* de melhor curta-metragem de comédia em 1935 e acabaria por servir de teste e “rampa de lançamento” para a longa-metragem *Becky Sharp*, também

quadros. Essas matrizes recebiam um tratamento químico adequado. Os corantes, em cores complementares às matrizes, eram então aplicados a elas: a matriz vermelha recebia o corante ciano, a matriz azul recebia o corante amarelo, e a matriz verde recebia o corante magenta. Por último, os corantes eram absorvidos pela emulsão das matrizes e finalmente transferidos para películas especiais, destinadas à exibição.” (Barbosa, 2007, pp. 136 - 137)

⁵⁹ A série *Silly Symphonies* era constituída por setenta e cinco desenhos animados produzidos pelos *Estúdios Disney* entre os anos de 1929 e 1939. Foi nesta série que os *Estúdios Disney* lançaram os imortais desenhos do *Pato Donald* e do cão *Pluto*.

produzida pela *Pioneer Pictures*. Esquecida nos meandros da História do cinema parece residir a curta-metragem de dezassete minutos, *Service With a Smile*, realizada pelo americano Roy Mack com o actor comediante australiano Leon Errol e onde foi igualmente utilizado, com sucesso, o novo processo *Technicolor*. *Service With a Smile* estreou antes, com uma diferença de um mês e três dias, do muito mais mediático *La Cucaracha*. *Service White a Smile* estreou a 28 de Julho de 1934 e *La Cucaracha* a 31 de Agosto do mesmo ano de 1934.

Becky Sharp, no formato de longa-metragem, foi realizado por Rouben Mamoulian, realizador nascido em Tiblíssi⁶⁰, capital da antiga república soviética de Geórgia, no ano de 1897. Sua mãe era presidente do *Teatro Arménio* em Tiblíssi. Em 1906 mudou-se com a família para Paris e depois mais tarde para Moscovo, onde estudou Direito Criminal na *Universidade de Moscovo*. Por esta altura entrou para o *Second Studio Theatre* do *Teatro de Arte de Moscovo* sob a direcção de Eugene Vakhtangov⁶¹. Mais tarde muda-se novamente, agora para Londres, onde realizou a sua primeira montagem teatral, a peça *The Beating on the Door* de Austin Page, completamente influenciado pelo *Método Stanislavski*⁶² do *Teatro de Arte de Moscovo* e iniciando assim a sua carreira profissional. Finalmente, em 1923, segue para Nova York onde dá por terminado o seu percurso de itinerante assimilação de novos conhecimentos. Nos Estados Unidos dirige diversas óperas e operetas e cria um sofisticado estilo próprio que assenta numa já muito considerável reputação intelectual, que haveria de chamar a atenção dos responsáveis dos *Estúdios Paramount* (Jessy Lasky, co-fundador e Walter

⁶⁰ Algumas fontes indicam Tíflis como sendo a cidade berço de Rouben Mamoulian. Na realidade a cidade de Tilissi, na Georgia, até 1936 chamava-se Tíflis pelo que ambos os nomes deverão ser considerados correctos. Rouben Mamoulian faleceu em Hollywood a 5 de Dezembro de 1897 abandonado, desidratado e subnutrido. Na sua casa, a quando da sua morte, foram encontrados cerca de quarenta gatos que co-habitavam com o realizador em situação de profunda degradação, com móveis destruídos, cortinas rasgadas e um cheiro nauseabundo provocado por anos a fio de acumulação de fezes e urina.

⁶¹ Eugene Vakhtangov (1883 – 1922) nasceu no sul da Rússia em Vladikavkaz, capital da República da Ossétia do Norte. Foi reputado director do *Teatro de Arte de Moscovo* e fortemente inspirado pelo *Método Stanislavski* e suas técnicas psico-físicas. Faleceu em 1922 vítima de cancro.

⁶² O *Método Stanislavski* foi criado e desenvolvido pelo professor, actor e director de teatro Constantin Stanislavski (1863 – 1938). Muito sumariamente, o *Método Stanislavski* consiste num sistema de ensino da arte de representar. Este método baseia-se na memória emotiva onde o actor utiliza as suas experiências pessoais para viver uma determinada situação em cena estabelecendo-se assim uma profunda intimidade entre o actor e a personagem. Nas palavras de Constantin Stanislavski: “O escultor funde em bronze o seu sonho. O Actor toma seu sonho de uma personagem, realizado através do subconsciente, seu estado criador interno, através do subtexto e do superobjectivo do papel, e lhe dá vida por meio da voz, dos movimentos, do poder emocional dirigido pela inteligência.” (Stanislavski, 2001, p. 103)

Wanger, produtor) que o contratariam para, numa primeira fase, dirigir diálogos de filmes e, depois, porque o próprio Rouben Mamoulian se recusou continuar como director de diálogos, para dirigir os seus próprios filmes. Em 1929, dirigiu o filme *Applause*, um dos primeiros filmes sonoros da história do cinema. Com os actores Gary Cooper e Sylvia Sydney realizou *City Streets* e em 1932 alcança grande sucesso com *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, filme com o qual o actor Frederic March é galardoado com o Óscar de melhor actor. Rouben Mamoulian trabalhou ao longo da sua carreira com grandes nomes ligados à representação como: Greta Garbo, Helen Morgan, Irene Dunne, Sylvia Sydney, Pearl Bailey, Miriam Hopkins, Gary Cooper, Henry Fonda, Fred Astaire, Marlene Dietrich, Elisabeth Taylor e Maurice Chevalier. Realizou dezasseis filmes⁶³ e criou grande expectativa quanto ao seu verdadeiro talento acabando, no entanto, por, com relativa rapidez, abandonar o cinema. Georges Sadoul no seu *Dicionário dos Cineastas* atribui muito pouca importância a Rouben Mamoulian, quer em termos de número de linhas de texto escrito sobre ele, quer em termos de referências a méritos alcançados pelo realizador, não se referindo, por exemplo, ao facto dele ter realizado o primeiro filme em cores reais: “Por volta de 1930 – 1935 pensou-se estar em presença de um grande cineasta. Vindo do teatro, foi incontestavelmente um homem de grande talento e de real personalidade, mas depressa renunciou à arte do cinema para fazer apenas segundas versões ou teatro fotografado.” (Sadoul, *Dicionário dos Cineastas*, 1993, p. 190). Apesar do seu carácter inovador e, sobretudo, de ter sido capaz de colocar a técnica⁶⁴ ao serviço da arte, o nome de Rouben Mamoulian é ainda um nome pouco reconhecido quando da História do Cinema se trata. Consciente desta lacuna e, imbuída de uma responsável necessidade de divulgar às gerações presentes e futuras o nome de Rouben Mamoulian, em Abril 2006 a *Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema* em boa hora edita o livro-catálogo *Rouben Mamoulian*⁶⁵, numa

⁶³ Não há certeza quanto ao número exacto de filmes realizados por Rouben Mamoulian uma vez que, julga-se, alguns dos seus filmes foram posteriormente re-creditados já sem o seu nome. De acordo com várias fontes consultadas, o número de filmes realizados por Rouben Mamoulian deverá oscilar entre os dezasseis e os vinte. No livro-catálogo *Rouben Mamoulian* editado em 2006 pela *Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema* são considerados dezasseis os filmes realizados.

⁶⁴ Rouben Mamoulian, para além de ter sido o primeiro realizador a utilizar o *Technicolor System 4* e com ele obter a cor real, foi “o primeiro a utilizar a assincronia, em *City Streets* (...), o som estereofónico de forma a explorar todas as potencialidades dramáticas, em *Silk Stockings*, para além da sua primeira reformulação da câmara subjectiva, em *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, ou do uso irrealista do som fora de campo, em *Love Me Tonight*.” (Torres, 2006, p. 108)

⁶⁵ A edição do livro-catálogo *Rouben Mamoulian* surge paralelamente a um ciclo de cinema organizado pela *Cinemateca Portuguesa* onde, durante os meses de Abril e Maio de 2006, foram projectados, em sessões duplas, 16 filmes do realizador (o filme *Becky Sharp* incluído).

edição de mil exemplares profusamente ilustrados, com organização de textos de Manuel Cintra Ferreira⁶⁶ e onde ao longo de cento e sessenta e quatro páginas é passado em revista o percurso e a filmografia do realizador. Lê-se, logo nas primeiras páginas deste livro-catálogo, num texto do crítico de cinema catalão Quim Casas, que a vida e obra de Rouben Mamoulian foi votada a um “semi-esquecimento”:

“Talvez que todos os realizadores que começaram a trabalhar em Hollywood nos últimos tempos do cinema mudo ou começo do sonoro (Frank Capra, Howard Hawks, George Cukor, Mitchell Leisen, Henry Hathaway, George Stevens), seja Rouben Mamoulian o mais necessitado de uma revisão que liberte do actual semi-esquecimento o sereno autor de *O Médico e o Monstro*, o emotivo cineasta de *Rainha Cristina*, o criador pictórico de *A Feira da Vaidade*⁶⁷. Não esqueceremos aqui, evidentemente, os seus muitos contributos de carácter técnico, sem esquecer sempre que as suas invenções com som realista, a câmara subjectiva, a musicalidade ou a paleta dramática do *Technicolor* são uma parte substancial de um estilo, uma forma de entender a encenação cinematográfica: a técnica ao inteiro serviço da arte.” (Casas, 2006, p. 12)

E porque terá sido “semi-esquecido” o nome de Rouben Mamoulian? Terá a História do Cinema, ou aqueles que a narraram e continuam a narrar, considerado de menor importância o seu carácter de constante procura pela inovação técnica? Será insignificante a importância da realização de *Becky Sharp*, o primeiro filme a cores da História do Cinema? Existirão outros motivos? Eis uma possível explicação:

“Uma das principais razões porque a obra de Rouben Mamoulian é hoje pouco conhecida, quando não mesmo ignorada, à excepção de títulos isolados (*O Médico e o Monstro*, *Sangue e Areia*, *O Sinal do Zorro*), e algum esforço meritório (O *Festival de Berlin* dedicou-lhe uma retrospectiva em 1987), radica na importância nula que teve para a gente dos *Cahiers du Cinéma*⁶⁸, em plena efervescência da política dos autores. Mamoulian foi marginalizado desde o primeiro momento. Nem artesão nem autor. Nem director medíocre nem homem cumpridor com, por exemplo, um bom dedo

⁶⁶ Manuel Cintra Ferreira (1942 – 2010) foi um dos mais reputados críticos de cinema com percurso nos jornais *Expresso*, *Público* e na estação de televisão *SIC*. Foi programador da *Cinemateca Portuguesa* e era reconhecidamente um dos maiores conhecedores da História do cinema.

⁶⁷ *A Feira da Vaidade* foi o título adoptado em Portugal para *Becky Sharp*.

⁶⁸ Os *Cahiers du Cinema* são uma muito influente revista sobre crítica de cinema editada em França desde 1951 e fundada por André Bazin, Joseph-Marie Lo Duca e Jacques Doniol-Valcroze. Ao longo dos anos os *Cahiers du Cinema* contaram com as colaborações de mediáticos nomes como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette, Éric Rohmer e Claude Chabrol. Actualmente é editada em vários idiomas continuando militantemente a defender uma política de autores.

para as estrelas. Nem cineasta com algum triunfo pontual nem realizador sólido com demasiados altos e baixos na sua carreira.

Praticamente nada de nada. Nos primeiros cento e cinquenta e nove números da revista, os que compreendem o célebre período dos *Cahiers* amarelos (Abril de 1951 a Fevereiro de 1964, por acaso a etapa menos fecunda e produtiva do realizador, em plena decadência dos sistema clássico dos estúdios de Hollywood), apenas apareceram breves referências a *Rainha Cristina* e *Meias de Seda* e, de forma positiva, um toque de advertência de um dos mais lúcidos cahieristas, Jean Douchet, que numa curta resenha de *Love Me Tonight* a propósito da inclusão deste filme musical na retrospectiva de *Mostra de Veneza* de 1962, dedicada aos inícios do cinema sonoro em Hollywood, já considerava Mamoulian como um cineasta injustamente esquecido.” (Casas, 2006, pp. 13 - 14)

Uma manifesta insensibilidade ou talvez, um claro desprezo, dos muito influentes *Cahiers du Cinéma* pela obra de Rouben Mamoulian parece, segundo Quim Casas, estar então na origem de um notório esquecimento a que o passar do tempo colocou a obra do realizador. Mas poderão ser ainda outros os motivos, veja-se o que escreveu Jean Douchet, precisamente nos *Cahiers du Cinéma* em Dezembro de 1963 – Janeiro de 1964, num número especial dedicado ao cinema americano e que é citado novamente por Quim Casas no seu texto *Rouben Mamoulian: a técnica ao serviço da arte*:

“É inteligente, divertido, vivo. Mas, acima de tudo, tem carácter: quando um produtor o aborrece, é capaz de abandonar um filme com as características de *Porgy and Bess* ou *Cleópatra*, como se nada fosse. Este capricho, que é uma maneira muito séria de viver; reencontra-se nos seus filmes. Está na origem das suas invenções visuais e sonoras que deram prestígio a este encenador teatral nos anos 30, e que inspirou cineastas como Donen e Minnelli.” (Casas, 2006, p. 14)

Mário Jorge Torres, crítico de cinema, avança com motivos que se prendem com uma tal intensa busca da novidade que, para uma maioria de críticos, se parece esgotar em si própria:

“Como muitos outros nomes do período áureo do Cinema Clássico Americano, o de Rouben Mamoulian esteve, durante demasiado tempo, numa relativa sombra. Ninguém lhe negava integridade e coerência, mas quase todos os críticos destacavam, sobretudo, o seu papel de inovador técnico (...) apontava-se-lhe, em simultâneo, um relativo esgotamento na

busca da novidade, descartando assim grande parte da sua obra que, ao tocar muitos géneros não deixava de evidenciar uma unidade de tom, a permitir reconhecer um estilo inconfundível.” (Torres, 2006, p. 108)

Mas o desfile de prováveis motivos que levaram a que a obra e o nome de Rouben Mamoulian ficassem esquecidos nos meandros da História pode não ficar ainda por aqui. Para além da muito reduzida importância dada à sua obra pelos *Cahiers du Cinéma*, de um certo carácter comportamental rebelde pouco disponível a suportar insolências e a um relativo esgotamento na procura da novidade, o que é certo é que Rouben Mamoulian pode, e este parece ser o mais forte motivo, ter sido vítima do enorme impacto que a chegada do sonoro provocou na indústria do cinema e que abafou, ou pelo menos relativizou consideravelmente, todos os feitos praticados por essa altura no que a progressos, sobretudo tecnológicos, diz respeito. A entrada em cena do cinema sonoro, poucos anos antes, em 1928, parecia ainda muito recente e continuava a fascinar quer o público quer a indústria que parecia por esta altura padecer de uma certa anestesia desviante. A própria estreia de *Becky Sharp* e as suas cores reais, de acordo com registos da época, não despertou grande aceitação no público e também não faria a indústria curvar-se perante tal novidade. Bem pelo contrário, a estreia de *Becky Sharp* provocou uma cadeia de antipatia ao ponto de, na edição de 14 de Junho de 1935 e, de acordo com o descrito no livro *Glorious Technicolor: The Movies Magic Rainbow* de Fred E. Basten, o jornal *New York Times* ter escrito que as cores de *Becky Sharp* não são reais mas sim fruto da imaginação artística: “A fotografia possui uma extraordinária gama de tons, variando de plácidos cinzas até cores vibrantes de calor e riqueza. Isto não é a coloração da vida natural mas sim o mundo de sonhos vividamente pigmentados da imaginação artística.” (Basten, 2005, p. 46).

Apesar da chegada da cor ao cinema poder ser descrita como muito sossegada e sem qualquer semelhança, por mais pequena que seja, com o alarido provocado com a chegada do sonoro anos antes, o certo é que, apesar dessa aparente distanciação, quer do público quer da própria indústria, Rouben Mamoulian não deixaria de se manifestar radiante com mais um avanço tecnológico que ele próprio haveria de classificar de “milagre”, num texto que apresentou em 1935 numa reunião do *Technicians' Branch* da *Academy of Motion Picture Arts and Sciences*:

“Nenhuma arte alguma vez dependeu tanto da ciência como esta. Neste sentido é, na verdade, a mais moderna de todas, Começa onde a ciência acaba e assim, atravessa um período difícil, nem sempre bem sucedido, em acompanhar artisticamente os progressos técnicos e científicos que ocorrem constantemente nas imagens em movimento. Há sete anos atrás, o cinema foi revolucionado pelo advento do som. Até então silenciosa, a imagem adquiriu assim o dom da fala. Hoje, como resultado de mais um avanço científico, a cor chega ao ecrã e para mim foi um milagre, tal como o foi o do som. Gostaria de prestar a minha mais respeitosa homenagem àqueles cujos nomes não ouvimos, que trabalham no silêncio e na solidão dos seus laboratórios. Refiro-me aos cientistas que compõem o grupo da *Technicolor*, cujos desígnios são guiados pelo Dr. Kalmus.” (Mamoulían, *Alguns problemas na realização de filmes a cores*, 2006)

Ainda no mesmo ano de 1935, numa conferência pronunciada na mesma *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* e citada por Quim Casas no já referido livro-catálogo editado pela *Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema*, Rouben Mamoulían parece esmiuçar uma verdadeira declaração de princípios sobre a utilização da cor:

“A cor traz ao cinema um novo e extraordinário poder. As nossas impressões mais fortes são visuais. Até à data dispunhamos da luz e da sombra, e da composição. A cor aumenta agora as nossas possibilidades. E não só para enfeitar superficialmente as imagens em movimento, mas também para potenciar o impacto dramático e afectivo da história que desenrolamos para o espectador (...) O artista deve aproveitar as implicações psicológicas e afectivas da cor e utilizá-las na tela para aumentar o impacto de uma determinada cena, situação ou personagem (...) O cinema não deve tratar a cor como se fosse um novo rico. Não se deve fazer uma qualquer combinação de cores. A moderação e a selecção são a essência da arte.” (Casas, 2006, pp. 51 - 52)

Ruben Mamoulían, com a chegada da cor, entende mais facilitado o seu caminho para alcançar a verdadeira arte ou o verdadeiro entretenimento baseando-se na possibilidade de um maior impacto visual proporcionado pela cor quando comparado com o preto e branco. “Mamoulían defendia que o propósito primeiro da arte era entreter e que a boa arte, por definição, era entretenimento. Aspirava elevar a arte popular do cinema e das comédias musicais a um nível de arte maior sem que essa requeresse a atenção e a descodificação que esta exige.” (Spergel, 2006, p. 70)

Pela primeira vez somos confrontados com um tão claro posicionamento que coloca o cinema a cores numa perspectiva de puro entretenimento, uma arte de massas, de assimilação facilitada que, se subentende, estará em oposição a um cinema a preto e branco. Será pertinente afirmar, reflectindo sobre a postura e o entendimento de Rouben Mamoulian, reforce-se, o realizador do primeiro filme a utilizar a cor dita real, que o cinema a cores desde o primeiro momento se afirmou como um cinema para grandes massas, susceptível de mais facilmente conquistar a empatia de um público de cariz mais popular e menos disponível para decodificações mais exigentes. Pelo até aqui exposto, podemos afirmar que a data de 1935, o filme *Becky Sharp* e, sobretudo, o realizador Rouben Mamoulian, revestem-se de extrema importância para este estudo. Sumariamente, e reforçando, *Becky Sharp*, filme realizado em 1935 por Rouben Mamoulian, liberta o cinema da tirana imposição técnica do preto e branco. Visualmente o cinema passa a partir deste momento a dispor de duas vias distintas, a da cor e a do preto e branco. Duas vias distintas, com características muito próprias mas que não necessariamente se anulam, muitas vezes, como veremos, até se complementam ou interagem. Duas vias que se distinguem também na forma de abordar um tema, na forma de registar a suposta realidade, na forma de contribuir para o sucesso da narrativa fílmica e na forma de abordar e provocar empatia ou não num público que, tendencialmente, se revelará distinto em cada uma delas. Um público que, por intermédio da sedução provocada pela indústria do cinema primeiro e da televisão depois, será fortemente seduzido e maioritariamente conduzido para uma das vias: a da cor, deixando a outra, a via do preto e branco para uma minoria menos sensível ao advento das grandes massas e mais disponível para uma abordagem menos imediata, menos facilitada, menos evidente, menos espampanante ou espectacular, menos vocacionada para o puro entretenimento mas mais sóbria e intimista, porventura mais sensual e sedutora, mais desafiante, mais cativante, mais contrastada e porventura austera, mais incisiva, mais focalizada e mais vincadamente marcante. Voltaremos a estas importantes questões diferenciadoras das duas vias, da cor e do preto e branco mais à frente neste escrito.

Becky Sharp foi a sexta adaptação do romance *A Feira das Vaidades*⁶⁹ de William

⁶⁹ O romance *A Feira das vaidades* é de tal forma marcante e sedutor para adaptação cinematográfica que ao longo das várias décadas continuou a ser alvo de várias adaptações. Entre outras, e mais recentemente em 2004, foi adaptado pela indiana Mira Nair e, em 1998, foi mesmo realizada uma mini-série para TV (6 episódios de 50 minutos) com a chancela da BBC – *British Broadcasting Corporation*.

Makepeace Thackeray⁷⁰. Uma adaptação trabalhada durante um mês pelo realizador Lowell Sherman⁷¹ mas subitamente interrompida em virtude da sua morte. Para dar sequência à produção de *Becky Sharp* foi então chamado Rouben Mamoulian que, apesar de desagradado com a adaptação, conduziu o filme até à sua estreia.

Becky Sharp aborda a vida de duas mulheres com características distintas, Becky Sharp⁷² (papel representado pela actriz Miriam Hopkins⁷³), mulher capaz de passar por cima de tudo e de todos para alcançar os seus objectivos e Amélia Sadley⁷⁴ (papel representado por Frances Dee⁷⁵), mulher sincera, honesta e bondosa, capaz de fazer os mais variados sacrifícios para poder contemplar o bem de terceiros. Ao longo de cerca de oitenta e quatro minutos assiste-se a um verdadeiro desfile de cores como se de uma passerelle ou mostruário de virtudes cromáticas se tratasse. Tal demonstração de exuberância, no que à utilização das cores diz respeito, levou Rouben Mamoulian a reflectir profundamente sobre a sua utilização no cinema e a afirmar “a cor, como todas as forças, pode ser nociva e destrutiva quando mal usada” (Mamoulian, Alguns problemas na realização de filmes a cores, 2006, p. 87). Uma utilização das cores que deveria ser ponderada e selectiva, usufruindo sobretudo dos seus valores emocionais e dramáticos e procurando afastar-se da catástrofe que um excessivo entusiasmo poderia conduzir ao desequilibrar a relação entre tudo o que o cinema havia aprendido até ao momento.

“Além de pura beleza pictórica e do carácter de entretenimento, existe um significado e um conteúdo emocional em quase todas as cores e sombras.

⁷⁰ William Makepeace Thackeray (1811 – 1863) foi um romancista britânico de grande sucesso na *Era vitoriana* (de 1837 a 1901 durante o reinado da rainha Vitória). Escreveu 27 obras ao longo da sua vida sendo que, as mais famosas são *Vanity Fair* (*Feira das vaidades*), escrita em 1847 – 1848, *The History of Henry Esmond* (*A História de Henry Esmond*), escrita em 1851 - 1852 e *The Memoirs of Barry Lyndon* (*As Memórias de Barry Lyndon*), escrita em 1844.

⁷¹ Lowell Sherman (1885 – 1934) foi actor e realizador. Ao longo da sua carreira realizou 15 filmes e foi actor em 51. Morreu vítima de pneumonia numa altura em que se encontrava a trabalhar na produção de *Becky Sharp*.

⁷² O sobrenome “Sharp”, indicia o temperamento e qualidades (ou falta delas) da personagem. “Sharp” na sua tradução para português, significa, afiado, agudo, astuto, ácido, desonesto...

⁷³ Ellen Miriam Hopkins (1902 – 1972) foi uma actriz americana. Iniciou a sua carreira em 1930 com *Fast and Loose* do realizador Marion Lenox. Ao longo da sua carreira desempenhou papéis em cerca de quatro dezenas de filmes. Era conhecida pela sua versatilidade no desempenho de variados papéis. Ellen Miriam Hopkins já antes havia trabalhado com Rouben Mamoulian no filme *O médico e o monstro* (1931).

⁷⁴ O sobrenome “Sadley”, resulta da palavra “sad”, que significa triste, doloroso, amargurado, pesaroso, melancólico... características da personagem Amélia Sadley.

⁷⁵ Frances Marion Dee (1909 – 2004) foi uma actriz americana que ao longo da sua carreira, entre os anos de 1929 e 1953, contracenou em cerca de cinco dezenas de filmes.

Perdemos essa noção porque, como todos os indeclináveis e importantes fenómenos, se nos tornou subconsciente. Não é por acaso que hoje as luzes dos semáforos nas ruas de uma cidade são verde para segurança e vermelho para perigo. As cores transmitem-nos subtilmente diversos estados de espírito, sensações e impulsos. Não é por acaso que usamos expressões como «estar vermelho de raiva», «ficar azul de estupefacção», «estar verde de inveja» ou «ver o futuro negro». Não será por nada que acreditamos que o branco expressa pureza, o preto tristeza, o vermelho a paixão, o verde a esperança, o amarelo a loucura e assim em diante.” (Mamoulian, *Alguns problemas na realização de filmes a cores*, 2006, p. 87)

Mamoulian defende que o artista deverá procurar aumentar o poder e eficácia de uma determinada cena, situação ou personagem aproveitando as implicações mentais e emocionais das cores. Foi exactamente isto que procurou implementar em *Becky Sharp* e exemplifica:

“Para dar um exemplo, referir-me-ei à sequência de pânico que ocorre no baile da Duquesa de Richmond, quando se ouvem os meus primeiros tiros dos canhões de Napoleão. Verão quão subtil, mas com notável efeito, esta sequência constrói um clímax através de planos intercalados que progridem de uma calma e sobriedade de cores como cinzento, azul, verde e amarelo pálido para o perigo iminente e ameaçador de um cor de laranja e de um vermelho fogo.

O efeito é conseguido através de uma selecção de vestidos e uniformes usados pelos personagens, pela iluminação e pelas cores dos fundos.” (Mamoulian, *Alguns problemas na realização de filmes a cores*, 2006, pp. 87 - 88)

Alcançado o objectivo, Mamoulian, satisfeito com o resultado do seu pioneiro esforço, afirma que “aprendemos valiosas lições sobre a cor e o seu uso. (...) Na esperança de ter outra oportunidade de realizar outra produção a cores, procurei estudar a cor de todos os prismas: a sua história, a sua psicologia, o seu uso artificial tal como quatro mil pintores nos ensinaram, e algo dos seus aspectos científicos no que concerne a pigmentação e gradações de luz.” (Mamoulian, *Controlando a cor para efeitos dramáticos*, 2006, pp. 139-140). Um desejo de realizar uma nova produção a cores que haveria de se concretizar após convite de Darryl F. Zanuck da *20th Century Fox*. Em 1941, Rouben Mamoulian realiza em Technicolor o filme *Blood and Sand*⁷⁶,

⁷⁶ *Blood and Sand* tem uma duração de cento e vinte e cinco minutos e conta nos principais papéis com Tyrone Power, Linda Darnell e Rita Hayworth que se estreia na cor.

implementando as suas teorias a partir daquilo que chamou de “plano de cor”.

“O primeiro e mais óbvio passo, tal como o via, era o de desenvolver um plano de cor que coordenasse os aspectos emocionais da acção e o diálogo, com os elementos físicos da produção e da própria cor. A cor dos cenários e do guarda-roupa para cada cena e sequência deve ser objectivada com a atmosfera emocional dessa mesma acção, do mesmo modo como os directores de fotografia o faziam com a luz para atingir a mesma atmosfera. Assim, o tratamento da cor em cada sequência deve ser coerente com o espírito dominante de toda a produção e planeada para que essa, quando montada, forme um todo dramático e cromático coerente. Sobretudo, todos os detalhes (sets, guarda-roupa e acessórios) devem ser cuidadosamente coordenados com todos os planos.

O quão Hercúlea esta tarefa era nenhum de nós sabia até a termos tentado.” (Mamoulían, *Controlando a cor para efeitos dramáticos*, 2006, pp. 140 - 141)

Com o devido reforço proporcionado pelas palavras de Rouben Mamoulían citadas em cima, podemos com natural evidência afirmar que *Becky Sharp* foi bem mais do que a primeira longa-metragem a cores reais. *Becky Sharp* foi, igualmente, uma verdadeira oficina ou laboratório de testes onde se experimentou e ousou implementar uma utilização da cor ao serviço de uma verdadeira expressividade ao nível das emoções e como recurso evidente ao nível das necessidades dramáticas da narrativa. Um laboratório de testes onde Rouben Mamoulían, ainda que fascinado com a “dádiva” da cor, procurava o caminho da racionalidade demarcando-se de tendências e vontades que muito rapidamente poderiam conduzir a um excesso de cariz predominantemente exuberante e esvaziado de sentido.

“Tudo o que é bonito ao olho é uma grande dádiva para a humanidade. A cor no cinema é essa mesma dádiva. O único perigo que consigo vislumbrar nos primeiros estádios do cinema a cores será o perigo do excesso. Os filmes sonoros não o conseguiram evitar, nos primeiros meses de existência. Havia demasiada conversa e ruído no ecrã. O cinema não deve cair noutra armadilha e não deve explorar a cor como um novo-rico.

(...)

Contenção e selectividade são a essência da arte.” (Mamoulían, *Alguns problemas na realização de filmes a cores*, 2006, p. 89)

Datam de 1935, ano do lançamento de *Becky Sharp*, as palavras citadas em cima e

proferidas por Rouben Mamoulian numa reunião do *Technicians' Branch* da *Academy of Motion Picture Arts and Sciences*. Palavras de Rouben Mamoulian que recomendam prudência na tentação pelo excesso. Também o realizador Cecil B. DeMille se mostrava apreensivo, ponderado e cauteloso com as possibilidades, porventura nefastas, que a cor poderia trazer ao cinema. Afirmou, “chegamos à conclusão que a fotografia em cores – no sentido de uma absolutamente crível reprodução de todos os tons da natureza – não pode ser usada irrestritamente no cinema porque (...) a variedade de cores distrairia a atenção da audiência em relação à trama.” Apud (Barbosa, 2007, p. 165)

Igual importante contributo para uma consciência ponderada da utilização da cor no cinema foi facultado por Natalie Kalmus⁷⁷ que desenvolveu em 1935 a sua teoria *Consciência das Cores*, uma espécie de gramática das cores para o cinema, como instrumento base do seu trabalho de consultadoria na implementação do *Technicolor*. De acordo com Natalie Kalmus no artigo publicado no *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, “o design e as cores dos sets, figurinos, cortinas e móveis devem ser planeados e seleccionados como um artista escolheria as cores da sua paleta e as empregaria nas porções apropriadas da sua pintura.” (Vacche & Prince, 2006, p. 24) Em artigo publicado em Junho de 2013 na *Revista Laika*⁷⁸, Sarah Street, Professora de Cinema e Drama na *School of Arts* da *University of Bristol* escreve:

“Fundamentalmente, ela desenvolveu directrizes para o processo,

⁷⁷ Natalie Kalmus (1878 – 1965) nasceu em Norfolk na Virginia, Estados Unidos da América. Foi esposa (de 1902 até ao divórcio concretizado em segredo em 1921) de Herbert T. Kalmus, inventor do processo *Technicolor*. Foi consultora de cor na maioria dos filmes *Technicolor* (mais de trezentos) entre os anos 1933 e 1949. Procurando através da cor realçar o dramatismo da narrativa fílmica, Natalie Kalmus tinha como principal missão criar uma paleta de cores para cada filme depois de lido e reflectido o guião. Exerceu uma enorme influência na aplicação ponderada da cor no cinema mas, apesar de tudo, foi contestada por muitos realizadores que consideravam a sua consultoria, autoritária e castradora ao impor-se como uma espécie de imposição técnica. “Ao pagarem as patentes do *Technicolor*, que correspondia a cerca de 1/3 do orçamento total do filme, produtores e cineastas deveriam conviver com a ingrata presença do color consultant, um profissional do grupo *Technicolor* responsável por definir como e onde as cores deveriam ser utilizadas no filme, sejam nos cenários, nos figurinos, na composição da luz e na pós-produção. Segundo o cineasta B. J. Duarte, o *Technicolor* e a color consultant mais influente, a autoritária Natalie Kalmus, foram os responsáveis por popularizar uma estética do mau gosto, pois a cor não estava associada aos horizontes da expressão artística e da imaginação, mas sim ligada ao domínio cultural do kitsch e da indústria cinematográfica.” (Hércules, 2011, p. 70)

⁷⁸ “A Revista *Laika* é uma iniciativa do Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual (LAICA), grupo de pesquisa do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. O LAICA reúne professores, pesquisadores e estudantes de graduação e pós-graduação em audiovisual.

A sua proposta é estimular e divulgar a reflexão sobre a criação em audiovisual, abrangendo um vasto campo de interesses: entre artes visuais e sonoras, cinema, televisão e mídias digitais.” (LAICA)

defendendo uma teoria de “consciência das cores” através do uso de diagramas para cada filme, que funcionavam como uma partitura musical e ligavam a intensidade da cor aos estados de espírito ou emoções dominantes. Um diagrama era produzido depois de se ler um roteiro; consultas eram realizadas com os produtores e os membros dos departamentos de arte e figurino do estúdio, e outros ajustes eram feitos no set e na pós-produção.

(...)

Ela desenvolveu essas ideias gerais com códigos sistémicos particulares, defendendo que as cores e os neutros destacam uns aos outros, e que a psicologia da cor é muito importante. Baseando-se em teorias de cores tradicionais, ela propôs que um estado de espírito pode ser “identificado” por uma cor, tornando o público mais receptivo para uma emoção. Ela separou as cores “quentes” (vermelho, laranja, amarelo – indicando emoção, actividade e calor) das “frias” (verde, azul, violeta - associadas a reserva, descanso, conforto, frieza).

(...)

Para Kalmus, a apreciação e o estudo da cor eram a chave para o uso criterioso das cores nos filmes.” (Street, 2013, pp. 3-5)

Figura incontornável no processo de implementação cromática no cinema, Natalie Kalmus, à semelhança de Rouben Mamoulian, alerta para os excessos afirmando que “uma superabundância de cor não é natural e tem um efeito muito desagradável, não apenas para o olho, mas também para a mente.” (Vacche & Prince, 2006, p. 25). Para controlar uma utilização abusiva, por exagerada, da cor, Natalie Kalmus frequentemente intervinha activamente nas produções e chegava mesmo a impor o uso de determinadas cores no guarda-roupa e adereços. A actriz Marlene Dietrich descreve de forma bastante elucidativa e na primeira pessoa, a presença de Natalie Kalmus nas produções: “Os estúdios encontravam-se sob o domínio de uma mulher chamada Kalmus, que então era directora da Tecnicolor. (...) Pediram-me que fizesse um ensaio a cor. Escolhi um vestido branco, mas antes que alguém pudesse intervir, a senhora Kalmus deslizou para o plateau, a fim de colocar a meu lado um jarrao com uma tulipa vermelha.” (Dietrich, 1986, p. 156)

Oito dezenas de anos depois da cor se ter apoderado do cinema e já em plena segunda década do século XXI, que balanço se pode fazer? Houve prudência e cuidados na utilização da cor? Houve ponderação? A cor foi posta ao serviço do cinema nas suas mais variadas vertentes? A resposta a estas questões poderá passar pela evidência de uma concludente análise puramente empírica: apesar de na vida real raramente prestarmos atenção à cor (concentrando-nos nos acontecimentos, objectos e pessoas),

numa imensa maioria dos filmes a cores a percepção dos eventos é sobreposta pela sensação da cor que se apoderou do cinema e, por si só, faz com que ao longo de uma narrativa o espectador sempre esteja consciente da crominância. Raramente a cor se apresenta ao serviço do cinema, na grande maioria das vezes a cor impõe-se. Por outro lado, parece residir aqui uma das mais importantes características do cinema a preto e branco, onde a atenção do observador não é susceptível de distração cromática e insurge-se no acontecimento, esse sim, o essencial motivo da observação. Raramente as palavras proferidas por Rouben Mamoulian, “contenção e selectividade”, parecem ter sido verdadeiramente colocadas em prática ao longo da história do cinema no pós 1935. Mas vamos por partes. Após 1935 e até finais dos anos 40 o cinema a preto e branco e o cinema a cores dividem protagonismo no que à quantidade de produções diz respeito. Não é pois lícito afirmar que a cor se impôs no cinema nos primeiros anos logo após se ter tornado numa efectiva possibilidade técnica. Só a partir dos anos 50 se poderá constatar que a cor se impôs no cinema (juntamente com a generalização dos formatos *scope*⁷⁹, sobretudo no cinema americano) deixando para o preto e branco um menor protagonismo quantitativo em contraponto com uma produção a cores percentualmente muito mais elevada. Observa-se por esta altura uma tendência de género que parece conferir à cor um carácter onírico, onde predomina o artifício, e que muito convém aos musicais produzidos no período do pós-guerra, que colocavam Vincente Minnelli como realizador em grande destaque pela sua utilização da cor com fins deliberadamente abstractos, simultaneamente figurativos e não figurativos e no limite do pictórico. *Lust for Life*⁸⁰, realizado em 1956, apresenta-se como o filme de Vincente Minnelli que melhor corporaliza um uso artificial e diferenciado da cor que investe diferenciadamente em cenários e personagens mas que, ao mesmo tempo, dispersa de forma natural por todo o filme. No seu livro *Cinema – Uma arte Impura*, Carlos Melo Ferreira⁸¹ convoca Gilles Deleuze pela sua convicção que “Vincente Minnelli praticou,

⁷⁹ O *CinemaScope* foi uma tecnologia de filmagem introduzida em 1953 pela *Twentieth Century Fox*. A utilização de lentes anamórficas permitia a formação de uma imagem quase duas vezes mais larga quando comparada com a norma até então vigente. Esta tecnologia foi pela primeira vez utilizada no filme americano *The Robe* realizado pelo alemão Henry Koster com Richard Burton, Victor Mature e Jean Simmons nos principais papéis. No lançamento do *CinemaScope* anunciava-se “o milagre moderno que se vê sem óculos” procurando esclarecer o público que ao contrário das experiências em 3D, no *CinemaScope* não existe necessidade de recurso a óculos.

⁸⁰ *Lust For Life* estreou em 1957 em Portugal com o título *Sede de Viver*. Narra a vida brilhante mas ao mesmo tempo tortuosa do artista Van Gogh.

⁸¹ Carlos Melo Ferreira é Doutorado em Ciências da Comunicação, especialidade de Cinema, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. É professor universitário e

no Musical e noutros géneros, um uso absorvente da cor, que como que suga as personagens num ambiente de sonho.” (Ferreira, Cinema - Uma Arte Impura, 2011, p. 19). Que quererá neste contexto significar “uso absorvente da cor? Carlos Melo Ferreira desenvolve:

“Que quer dizer aqui absorvente e não-figurativo? Quer dizer que existe nos filmes do cineasta uma adequação extrema, de carácter onírico, entre o tema e as personagens, por um lado, entre o tema e o ambiente, que é também figurado e desfigurado pelos tons saturados da cor, por outro lado. Assim, em cada sequência de cada motivo temático verifica-se o domínio de uma cor determinada, de uma tonalidade de uma cor, que pode ser também dominante de todo o filme ou na maior parte dele.” (Ferreira, Cinema - Uma Arte Impura, 2011, p. 19)

Os anos 50, anos de forte implementação cromática no cinema, ficaram ainda marcados por outros realizadores que, ainda que em grande minoria, utilizaram a cor no cinema de forma ponderada e muitas vezes inventiva, demarcando-a de significantes da realidade. Nomes como Frank Tashlin, Jacques Tati, Joseph L. Mankiewicz, Douglas Sirk, Nicholas Ray e Fritz Lang para sempre, cada um à sua maneira, ficarão ligados à história do cinema, também pela sua cuidadosa e reflectiva forma de colocar a cor ao serviço do cinema. Ao longo das décadas seguintes outros realizadores se destacaram neste capítulo como os italianos Luchino Visconti e Michelangelo Antonioni, os franceses Jean-Luc Godard e Robert Bresson, a belga Agnès Varda, o alemão Rainer Werner Fassbinder, os americanos John Cassavetes, Orson Wells e Francis Ford Coppola. No caso de Michelangelo Antonioni, de tal forma preocupado com a necessidade de tirar partido da cor distanciando-a de uma função puramente realista, no seu filme *Il Deserto Rosso*, realizado em 1964, com a direcção de fotografia de Carlo Di Palma, procurando mostrar um desolado ambiente industrial, tomou mesmo a drástica medida de repintar cenários e paisagens naturais procurando desta forma combater a fealdade realística homogeneizante que a cor pode conferir. Michelangelo Antonioni foi um dos realizadores que melhor trabalhou a cor através de uma utilização verdadeiramente rigorosa e criativa chegando mesmo a afirmar “Eu quero pintar o filme

como um pintor pinta uma tela; quero inventar as relações da cor, não me quero limitar a fotografar apenas as cores naturais.” (Strick, 1963, p. 7) Um rigor incutido por Antonioni na produção dos seus filmes, que extravasava o domínio da cor e que levou mesmo o realizador italiano Federico Fellini, em entrevista concedida em 1984 ao crítico de cinema Giovanni Grazzini, a afirmar: “De Antonioni admiro a relação severa e casta que tem com o cinema, de monge-cientista.” (Grazzini, 1985, p. 53) Também Luchino Visconti procurou nos seus filmes uma utilização inventiva da cor afastada de conotações relacionadas com a imagética convencional. Em entrevista concedida em Abril de 1967, Visconti, a propósito do seu filme *O Estrangeiro* (1967), respondeu desta forma a uma pergunta sobre a utilização da cor neste filme: “É possível imaginar o universo carnal de Camus⁸² sem cores? Uma África do Norte preta e branca? Mas os tons são muito diferentes da imagística convencional, que vê cores violentas, contrastadas, ocre e ultramarinos. A paisagem de Mansour é verdejante. As brumas mediterrânicas atenuam as cores. É preciso esperar pelo Verão, pela queimadura do Sol no zénite...” Apud (Sanzio & Thirard, 1988, p. 134). Uma procura pela reinvenção da cor que só é possível com critério e com argúcia. Em exteriores é mesmo necessário aguardar pela conjugação de diversos factores da natureza para que o objectivo cromático seja para Visconti alcançado. Se Michelangelo Antonioni procurando um afastamento cromático realístico chega a intervir directamente na natureza chegando mesmo a pintar objectos da paisagem, se Luchino Visconti procura pacientemente uma conjugação de factores naturais que possam conduzir à cor “diferente da imagística convencional”, Werner Herzog, realizador alemão, procura fazer sobressair determinadas cores nos seus filmes através de uma muito ponderada escolha das características da película onde regista as suas imagens. Em entrevista publicada por Grazia Paganelli, crítica de cinema venezuelana, em *Sinais de Vida – Werner Herzog e o Cinema*, o realizador alemão afirma: “Obviamente que ali⁸³ as cores são naturais, mas sublinho certas cores optando entre as películas da *Kodak* e da *Fuji*. Quando filmo na selva há muito verde, muita chuva, muita lama, cores de Rembrandt, e uso *Fuji*. Tenho muito cuidado, com a *Fuji* os verdes são muito saturados, muito mais pronunciados.” (Paganelli, 2009, p. 67)

A lista de filmes produzidos pelos realizadores citados e ao abrigo de uma cuidada

⁸² Referência ao romancista Albert Camus autor do romance *O Estrangeiro* (1942) adaptado por Luchino Visconti.

⁸³ Werner Herzog refere-se ao seu filme *Cobra Verde* (1987).

utilização da cor é demasiado extensa e porventura de inclusão despropositada neste escrito que aborda temáticas relacionadas com a utilização do preto e branco no cinema no pós-1935. De qualquer forma, complementando e a título quase meramente ilustrativo, citemos a seguir alguns filmes que nas décadas mais recentes inventivamente e marcadamente usaram a cor, destacando-a e servindo-se dela como elemento privilegiado da linguagem cinematográfica. Em 2001, Jean-Pierre Jeunet realiza *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain*. Neste filme uma jovem chamada Amélie Poulain (Audrey Tautou) deixa os subúrbios onde morava com a sua conturbada família num ambiente degradado e degradante e muda-se para o bairro de *Montmartre* em Paris, onde começa a trabalhar como empregada de balcão. A descoberta de uma estranha caixa faz com que Amélie Poulain inicie uma incessante busca pelo dono da sua descoberta, vindo oportunamente a conhecer Dominique (Maurice Bénichou). Perante a felicidade de Dominique ao encontrar o seu objecto até então perdido, Amélie percebe que será bem mais feliz se fizer os outros felizes através de pequenos gestos. Neste filme, Jean-Pierre Jeunet apresenta uma França e um ambiente cromático distante da realidade muito graças a composições onde imperam as cores complementares laranja e azul ou verde e vermelho. Destas combinações cromáticas resulta uma experiência visual positiva onde parece imperar uma esperança e uma felicidade que envolve o espectador.



Fig. 15 – *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain* de Jean-Pierre Jeunet (2001)

Em 1989, também Peter Greenaway com o seu filme *O Cozinheiro, o Ladrão, a Sua Mulher e o Amante Dela* utiliza a cor para recriar ambientes distintos onde, neste caso, imperam a violência e o grotesco. Neste filme a acção principal passa-se num restaurante francês em Londres, chamado *Le Hollandais*, cujo dono, o *gangster* Albert Spica (Michael Gambon) todas as noites prepara grandes banquetes para a sua mulher e outros convidados. Sob o signo do canibalismo e com forte componente de cariz sexual,

neste filme, Peter Greenaway utiliza a cor para dividir os vários espaços cénicos do filme. No restaurante impera o vermelho e é lá que acontecem as cenas mais violentas do filme, na cozinha do restaurante impera o verde numa clara alusão à natureza, na casa de banho predominam o branco assim como os momentos de maior pureza sentimental do filme, na biblioteca é o dourado que se destaca e, no exterior do restaurante, o azul predomina assim como as cenas mais tristes e dramáticas do filme.



Fig. 16 – *O Cozinheiro, o Ladrão, a Sua Mulher e o Amante Dela* de Peter Greenaway (1989)

A capacidade que a cor tem de, pela sua forma sensorialmente imediata, transmitir sensações que remetem o espectador para ambientes espectaculares muitas vezes por si desconhecidos levou, em 2009, o argentino Gaspar Noé a realizar *Enter The Void*, um filme onde a profusão de cores que se transmudam e incomodam conduzem o espectador para um universo alucinante de néon onde imperam drogas psicadélicas, pesadelos alucinogénios e visões perturbadoras e bastante distorcidas da realidade. A brutalidade e a rapidez com que as cores são apresentadas em *Enter The Void* transforma o acto de assistir a este filme numa quase experiência química audiovisual não recomendada a espectadores com epilepsia.



Fig. 17 – *Enter The Void* de Gaspar Noé (2009)

De igual modo capaz de tirar partido da cor para recriar ambientes peculiares, David Lynch tem provado ao longo da sua extensa filmografia que a cor pode conferir aos filmes um cariz inventivo, afastado da realidade, por vezes quase surrealista. Por outro

lado, a cor, ou melhor, a utilização assertiva da cor ao serviço do cinema, pode convocar o espectador para situações que lhe são afectivamente queridas. Veja-se o caso de *Veludo Azul* realizado em 1986. Neste filme, David Lynch começa por mostrar, inseridos num movimento ondulante de um veludo azul, os créditos iniciais. Segue-se um magnífico céu azul, depois a câmara desce e enquadra uma série de flores vermelhas com uma cerca composta por várias tábuas brancas por trás. No plano seguinte bombeiros vestidos de azul circulam vagorosamente, transportados numa viatura de combate a incêndios de cor vermelha que circula numa rua de casas brancas. Em suma: o azul do céu e das fardas dos bombeiros, o branco da cerca e das casas e o vermelho das flores e da viatura de emergência. O azul, o branco e o vermelho: as cores da bandeira dos Estados Unidos da América. Um símbolo de felicidade e acalmia que David Lynch apresenta ao som de *Blue Velvet*, música de grande sucesso escrita nos anos 50. Falar da utilização da cor ao serviço do cinema na filmografia de David Lynch não se pode reduzir a *Blue Velvet*. O azul e o vermelho são cores que Lynch associa aos extremos sonho e realidade e que se manifestam de forma intensa em outros filmes como *Lost Highway* (1997), *Mulholland Drive* (2001) ou *Twin Peaks – Fire Walk With Me* (1992).



Fig. 18 – *Blue Velvet* de David Lynch (1986)

Para o realizador polaco Krzysztof Kieslowski, e de acordo com as cores e significados da bandeira da França, a liberdade é azul, a igualdade é branca e a fraternidade é vermelha. *Azul* (1993), *Branco* (1994) e *Vermelho* (1994) são os três filmes de Kieslowski que integram a trilogia das três cores, um dos mais belos e inspirados momentos da história do cinema. Cada um dos filmes desenvolve a sua narrativa em ambientes tendencialmente marcados pelas cores que dão o título a cada um dos filmes.

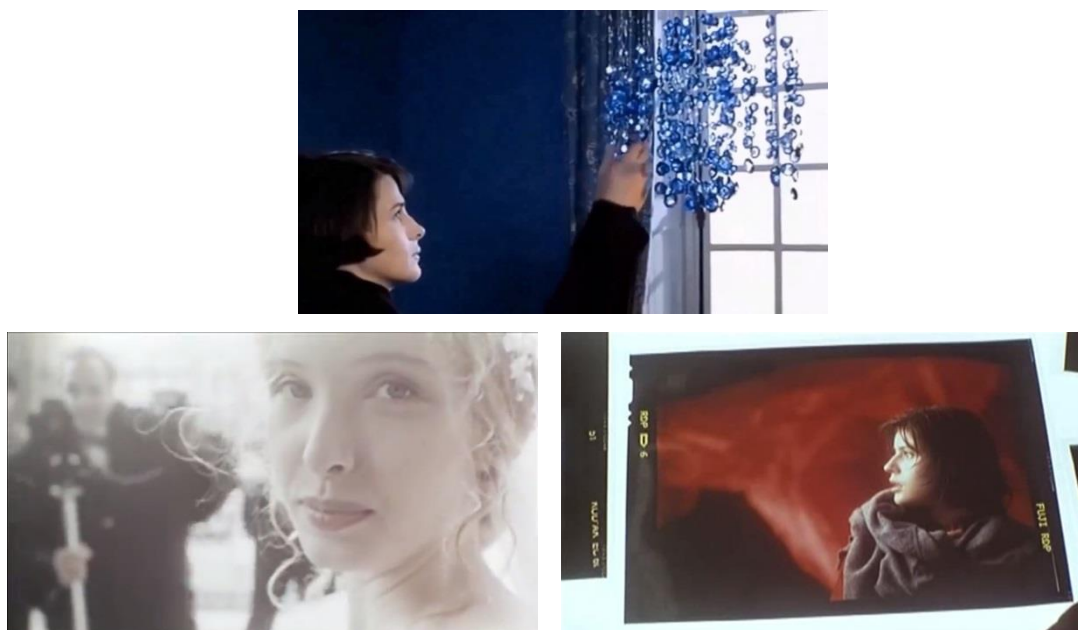


Fig. 19 – *Azul* (cima), *Branco* (esquerda) e *Vermelho* (direita) de Krysztof Kieslowski

Entre o Amor e a Paixão, filme realizado em 2011 por Sarah Polley, é mais um magnífico exemplo duma utilização da cor no cinema que confere ao espectador sensações de nível aparentemente sensorial. Neste filme, Sarah Polley apresenta ao espectador o drama amoroso de Margot (Michelle Williams), uma escritora cujo coração se encontra dividido entre o seu marido Lou (Seth Rogen) e Daniel (Luke Kirby), um estranho que ela conhece numa viagem de trabalho. O drama da história tende a envolver o espectador fazendo com que este de alguma forma sofra com Margot e, ou, tome partido escolhendo entre Lou e Daniel. A utilização muito frequente de cores quentes resulta numa sensação, ao longo do filme, de permanente calor que é complementada com frequentes planos de ventiladores de ar e gotas de suor que escorrem pelos corpos. Uma sensação de calor que só muito pontualmente é interrompida por cores mais frias associadas à frescura de amanhecer e da brisa do mar.



Fig. 20 – *Entre o Amor e a Paixão* de Sarah Polley (2011)

Reconhecido pela audaz utilização cromática em grande parte dos seus filmes (*O Grande Hotel Budapeste*, 2014; *Castello Cavalcanti*, 2013 ou *Viagem a Darjeeling*, 2007), o americano Wes Anderson, realizou em 2012 *Moonrise Kingdom* onde, de forma subtil, mas coerente e comprometida, utilizou a cor como importante elemento narrativo. Neste filme é apresentada ao espectador uma história que se passa no verão de 1965 numa ilha ao largo da costa de Nova Inglaterra. Dois jovens com doze anos, Sam (Jared Gilman) e Suzy (Kara Hayward) apaixonam-se, fazem um pacto secreto e fogem para um lugar selvagem. Perante tal desaparecimento as diversas autoridades (xerife, líder do grupo de escuteiros,...) iniciam uma intensa e apurada busca num momento em que se abate uma violenta tempestade na ilha. Wes Anderson atribui a cada uma das personagens uma cor distinta que caracteriza a sua natureza interna. Apresenta Sam vestido de escuteiro com cores associadas à natureza e Suzy que se expressa pelo contraste do vermelho com o azul numa claríssima alusão aos extremos calor e frio, tudo devidamente envolvido num cenário tomado pelos tons amarelos.

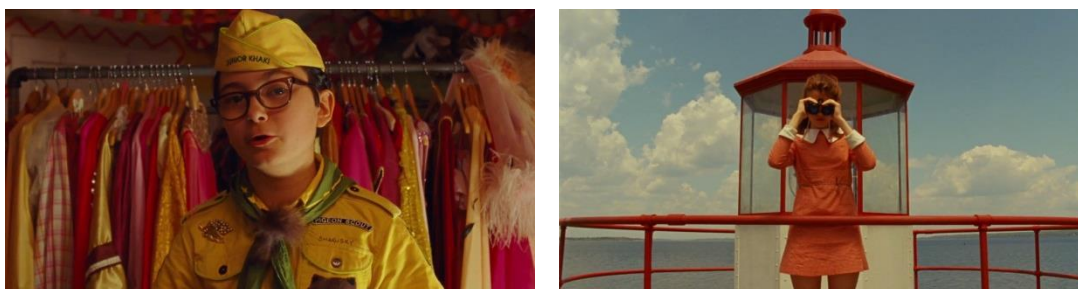


Fig. 21 – *Moonrise Kingdom* de Wes Anderson (2012)

Por fim *A Vida de Ádele* (2013), a obra-prima do realizador tunisino Abdellatif Kechiche e *Palma de Ouro* no *Festival de Cannes* em 2013. Neste filme Ádele (Adèle Exarchopoulos), jovem adolescente de quinze anos, à semelhança de outras raparigas conhece e namora com rapazes conferindo a si própria a tirania instituída da heterossexualidade. Um dia tudo se desmorona quando o seu olhar se cruza com Emma (Léa Seydoux), uma rapariga de cabelo azul com uma forma de estar na vida bem diferente da sua. A até aqui forte convicção heterossexual de Ádele é posta em causa pelo amor que passa a nutrir por Emma e que se materializa numa relação de cariz marital. Neste filme, Abdellatif Kechiche explora de forma minuciosa a utilização da cor azul associando-a primeiramente e de forma destacada ao cabelo de Emma mas

depois também a vários elementos e ambientes do cenário. Uma tonalidade azul que habitualmente se associa à frieza e à monotonia mas também à ordem, à harmonia e à paz, tudo estados pelos quais passa a relação de Ádele e Emma. Um azul que vai perdendo força à medida que o filme avança e a relação das jovens arrefece. No extremo o cabelo de Emma deixa de ser azul e a relação de ambas esgota-se.



Fig. 22 – *A Vida de Ádele* de Abdellatif Kechiche (2013)

Nos últimos parágrafos apresentamos dez exemplos de filmes realizados nos últimos anos e que usufruem e tiram partido da cor. Uma minoria que quase passa despercebida no grande universo de filmes anualmente produzidos em todo o mundo e que utilizam a cor de forma esteticamente displicente, sem rigor e sem propósito. Uma utilização da cor que choca com a preocupação manifestada já em 1935 por Rouben Mamoulian e que novamente aqui recordamos: “O cinema não deve cair noutra armadilha e não deve explorar a cor como um novo-rico (...) Contenção e selectividade são a essência da arte.” A chegada da cor ao cinema trouxe consigo, como já vimos, a libertação do preto e branco agora uma pura opção de cariz predominantemente estético. Através da cor o cinema passa a dispor e, deveria igualmente tirar partido, de uma nova forma de metaforizar, de valorizar ou minimizar elementos, retratar sentimentos, recriar ambientes e, ou causar impressões. A cor pode assumir um inequívoco valor psicológico e dramático, “sem se cair num simbolismo elementar. (...) Parece portanto que a sua utilização, bem compreendida, pode não ser apenas uma fotocópia da realidade exterior, mas deverá preencher uma função expressiva e metafórica, tal com o preto e branco transpõe e dramatiza a luz.” (Martin, 2005, p. 89)

A cor é um elemento verdadeiramente válido na construção da narrativa fílmica mas precisa ainda de ser verdadeiramente encarado como tal por uma grande parte dos intervenientes da indústria do cinema. É imperativa uma global consciência estética e expressiva da potencialidade cromática aplicada ao cinema e sua implicação no

espectador. “Porque a percepção da cor é sobretudo, (...), um fenómeno afectivo: «É necessário reflectir primeiro no sentido da cor», escreveu Eisenstein.” (Martin, 2005, p. 89). A cor pode, se devidamente utilizada, ter a capacidade de: “impressionar, expressar e construir. A cor é vista: impressiona a retina. É sentida: provoca uma emoção. E é construtiva, pois tendo um significado próprio, tem valor de símbolo e capacidade, portanto, de construir uma linguagem própria que comunique uma ideia.” (Farina, Perez, & Bastos, 2006, p. 13). As cores desencadeiam uma série de efeitos na vida das pessoas e, através do cinema, esses efeitos poderão ser replicados: “criando alegria ou tristeza, exaltação ou depressão, actividade ou passividade, calor ou frio, equilíbrio ou desequilíbrio, ordem ou desordem, etc. As cores podem produzir impressões, sensações e reflexos sensoriais de grande importância, porque cada uma delas tem uma vibração determinada em nossos sentidos e pode actuar como estimulante ou perturbador na emoção, na consciência e em nossos impulsos e desejos.” (Farina, Perez, & Bastos, 2006, p. 2). A expressividade de uma cor depende não só, isoladamente, das suas funções mas também das suas combinações “quando entra em combinações com outras cores, cada uma recebe dessa combinação determinadas funções espaciais, favorecendo a lógica das formas.” (Tiski-Franchowiak, 2000, p. 151)

“Utilizando-se da cor e das suas características, como o contraste, o artista aplica-as na sua intensidade, tonalidade e relações com as demais, buscando fazer com que o receptor compreenda a obra de acordo com a intensão de quem a produz.

(...)

A utilização das cores, de acordo com o desejo de criação na produção cinematográfica, é um exemplo de como são versáteis na transmissão de significados e conceitos, e, consequentemente, importantes na condução da narrativa. Como afirma Dondis (1997), a percepção da cor tem grande força e pode ser usada com proveito para expressar e intensificar a informação visual, pois não tem apenas um significado universal compartilhado por experiência, mas um valor informativo específico que ocorre por meio dos significados simbólicos a ela vinculados. A construção desses símbolos ocorre em razão da combinação entre as cores utilizadas, às suas dimensões, à predominância de uma ou outra cor, ao contraste cromático no enquadramento cénico, entre outras estratégias, fazendo com que, mediante a manipulação destas, gerem-se as sensações cromáticas desejadas.” (Pereira & Ferreira, 2011, pp. 25-26)

Apesar do potencial proporcionado pela cor, o cinema parece, na sua grande maioria,

continuar refém de uma utilização cromática muito limitada por altamente vocacionada para o realismo das cores da vida real.

“Na imensa maioria dos casos, os produtores não têm outra preocupação que não seja a do realismo e é conhecido o lema que fez furor na época: cores cem por cento naturais. No entanto, a verdadeira invenção da cor cinematográfica data do dia em que os realizadores compreenderam que ela não necessitava de ser realista (isto é, conforme com a realidade) e que devia ser utilizada, principalmente, em função dos valores (como o preto e branco) e das implicações psicológicas das diversas tonalidades (cores quentes e cores frias).” (Martin, 2005, p. 86)

Nas últimas páginas deparamo-nos com a referência a alguns filmes e realizadores que de forma reflectida e preocupada se servem da cor nas suas criações filmicas. Uma preocupação estética que não se reflecte, de forma alguma, na grande maioria de filmes produzidos a cores no pós-1935 onde a preocupação, se é que ela existe, assenta numa procura de significantes realistas. Esta questão relacionada com aquilo que podemos chamar de subaproveitamento estético da cor não é um problema exclusivo do contexto cromático. Também no universo da produção filmica a preto e branco (pós-1935) muitas vezes se subaproveitam as características que o preto e branco pode conferir, do ponto de vista estético, ao cinema. Mais à frente, neste estudo, iremos debruçar-nos sobre esta questão.

1.3 – Neutralização do preto e branco

1.3.1 – Movimentos e estilos cinematográficos

Ao longo de mais de um século de imagens em movimento, o cinema que nasceu a preto e branco, ultrapassou a tirania do silêncio e alcançou a palavra. Ganhou cor, ecrãs cada vez maiores e foi, é, alvo de variadíssimas incisões, por vezes

experimentais, que lhe procuram conferir seja uma tridimensionalidade, uma quadridimensionalidade⁸⁴ ou mesmo uma omnidireccionalidade⁸⁵. Através dos constantes avanços tecnológicos, a indústria tem vindo a procurar proporcionar aos espectadores um maior número de sensações e experiências de nível sensorial. Mas ao longo das décadas nem sempre a intenção criativa dos realizadores se pautou, propositadamente, por um acompanhamento das inovações tecnológicas. Nem sempre o apelo da novidade fez escola e, muitas vezes, a arte de fazer cinema dispensou todos e quaisquer artefactos tidos como inovadores ou, mais do interesse do público.

Apesar da introdução da cor no cinema em 1935, continuaram-se e continuam-se actualmente a fazer filmes a preto e branco numa clara consciência que, em determinadas situações, a estética monocromática consegue transmitir muito mais informações, sensações e, porventura, mensagens do que a cor. Em alguns momentos da história, a utilização ponderada e reflectida do preto e branco no cinema revestiu-se de vários propósitos e motivações como reflectiremos nas linhas seguintes onde avaliaremos o impacto do preto e branco em estilos e movimentos como o Expressionismo alemão, o Neo-Realismo italiano, o Film Noir americano e a *Nouvelle Vague* francesa. Cada um destes estilos e movimentos, à sua maneira, com as suas motivações e propósitos, com maior ou menor intensidade e persistência levou até ao público um cinema muito próprio, muito contextualizado e que na maioria das vezes provocou ondas reverberantes em gerações vindouras e em latitudes geográficas bastantes dispersas. Optando neste capítulo por uma análise histórica do percurso do cinema ao longo das décadas, debruçemo-nos primeiramente no Expressionismo alemão que surge na Alemanha, na década de 20 do século XX, logo após a primeira guerra mundial, num cenário de pura catástrofe e crise generalizada com cidades destruídas, desemprego e fome. A Alemanha, após a derrota na guerra, apresentava-se como um país sem esperança, onde reinava a frustração, a angústia, a tensão e o pessimismo. É neste clima de sociedade em depressão colectiva que surge o Expressionismo no cinema, como que antevendo premonitoriamente tempos ainda

⁸⁴ O cinema em 4D foi apresentado pela primeira vez no ano de 2009 na Coreia do Sul. A experiência de cinema em 4D contempla, para além das cadeiras da plateia que se agitam, a emissão sobre o público de fumos, perfumes, gotas de água, bolas de sabão ou outros produtos com vista a transmitir uma suposta maior sensação. A partir de ligeiras variantes ao conceito de cinema 4D, actualmente, algumas empresas tentam introduzir no mercado os conceitos de cinema 5D, 6D ou mesmo 10D.

⁸⁵ Uma projecção omnidireccional, como o próprio nome indicia, consiste na projecção dum filme numa tela que envolve em 360 graus a visão do espectador.

mais complicados (o nazismo chega muito pouco tempo depois, na década de 20) e em perfeito choque conceptual e ideológico com o Impressionismo, movimento que se pautava por uma representação pictórica tendencialmente vibrante, de alegria, de luz e de cor bem patente nas pinturas de Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Edouard Manet ou Vincent Van Gogh. De acordo com o crítico de arte Mário de Michelli: “mais ainda que o cientificismo positivista, o que talvez mais incomodasse os expressionistas era aquele tom de felicidade, de sensível hedonismo, de ‘leveza’, próprio de alguns impressionistas...” (Michelli, 1991, p. 61). De igual modo, fortemente inspirado no claustrofóbico e psicologicamente requintado *Kammerspiel*, movimento contemporâneo do cinema alemão que, muito sucintamente, privilegiava o retrato de temas relacionados com a realidade social, de uma forma concentracionária e de violência latente, numa perspectiva intimista e focada na personalidade dos personagens, o Expressionismo é também influenciado pelo teatro praticado por Max Reinhardt⁸⁶. Ambicionando um cada vez maior envolvimento do espectador na peça de teatro, Max Reinhardt, famoso pelas suas grandes e exuberantes produções, abre novos caminhos à cenografia com a criação de inovadores efeitos luminotécnicos e cenários requintados que viriam a, de forma decisiva, influenciar o estilo Expressionista no cinema. O Expressionismo, ainda que com orçamentos de produção muito limitados, privilegiará a construção de cenários em estúdio, propositadamente tortos e deformados, escuros e sombrios, onde desfilarão personagens com roupas estranhas e maquilhagens visivelmente excessivas, encarnando o papel de vampiros, monstros, criaturas caricatas e esquisitas, até aqui tão exclusivamente características do contexto teatral. Georges Sadoul, na sua *História do Cinema Mundial*, caracteriza a bizarra visão cinematográfica expressionista apontando para um universo onde a figura humana destoava:

“Tudo foi subordinado a uma visão do mundo que desarticulava a perspectiva, as iluminações, as formas e a arquitectura. Neste universo deformado o homem arriscava-se a destoar e, para o harmonizar com o fantástico das telas pintadas, os actores foram enfiados em trajes

⁸⁶ Max Reinhardt, cujo nome de nascimento era Maximilian Goldmann, nasceu em Baden na Áustria em 1873 e faleceu em Nova Iorque em 1943. Foi director teatral do reputado teatro *Deutsches Theater* em Berlim entre os anos de 1904 e 1933, altura em que se exilou nos Estados Unidos da América procurando evitar o regime nazista que se havia instalado na Alemanha. Inovou, entre outras coisas, ao abolir o uso de cortinas nas suas representações na procura de uma maior aproximação entre o palco e a plateia. Foi um dos primeiros directores e produtores de teatro a ser reconhecido pelo seu notável génio criativo.

extravagantes, cobertos de caracterizações exageradas e imobilizados em atitudes contorcidas e rebuscadas." (Sadoul, História do Cinema Mundial - I, 1983, p. 174)

O Expressionismo alemão poderá então ser definido como uma visão interior, anti naturalista e sobrecarregada do mundo, pautada por uma ruptura na representação da realidade, procurando a essência e a verdade profunda das coisas, ambicionando contestar os valores de uma sociedade alemã em profunda crise e decadência moral. Um cinema que se “opõe radicalmente ao realismo e à verossimilhança: é um cinema de ‘visões’, de ‘alucinações’, de criação de um universo por exacerbação de formas.” (Vanoye & Goliot-Lété, 1994, p. 33). Um cinema de ‘visões’, ‘alucinações’ e grandes inquietações bem materializado no filme *O Gabinete do Dr. Caligari* realizado em 1920 por Robert Wiene e que apresenta um cenário destorcido, desproporcionado, em desequilíbrio e que rompe com as mais elementares regras de perspectiva. Um filme com uma iluminação bem vincada por fortes contrastes de luz e sombra, característica do Expressionismo, e que apresenta personagens também elas psicologicamente desequilibradas, com maquilhagens exageradas e gestos pouco comedidos.



Fig. 23 – *O Gabinete do Dr. Caligari* de Robert Wiene (1920)

O Gabinete do Dr. Caligari apresenta aquilo que poderemos classificar como um olhar louco sobre o mundo real bem alicerçado na personagem do Dr. Caligari que através da hipnose induz um jovem a matar diversas pessoas provocando no espectador uma atmosfera de terror e inquietação tão característica desta estética. Uma atmosfera que está também patente noutros muito importantes registos da época como *Nosferatu* (1922) de Friedrich Murnau ou mesmo *Matou* (1931) de Fritz Lang.

O Expressionismo alemão surge, como atrás vimos, na década de 20 do século passado, mais de uma dezena de anos antes da chegada da cor ao cinema. Em 1935, quando o filme *Becky Sharp* surge projectado na tela, na condição de primeira longa-metragem a cores, já o Expressionismo alemão definhava ou praticamente tinha desaparecido muito por causa da chegada ao poder do Partido Nazista que conduziu à fuga, entenda-se exílio, dos principais realizadores alemães. Como poderemos então concluir que o Expressionismo alemão recorreu com propósito ao preto e branco nos seus filmes se a cor ainda não tinha surgido e o preto e branco era, de facto, uma imposição ou limitação técnica? Poderia efectivamente ter existido um cinema Expressionista alemão a cores? Tudo indica que não. O Expressionismo alemão, na possibilidade remota de aplicar cor aos seus filmes perderia toda a sua intenção e motivação estética. Um Expressionismo alemão, a cores, esvaziaria toda uma certa mística e atmosfera que caracterizaram este movimento. Não será por acaso que não são conhecidos filmes expressionistas colorizados durante este período apesar das técnicas de colorização se encontrarem por esta altura já devidamente difundidas. Recorde-se que, na busca de uma maior espectacularidade, Georges Méliès, Thomas Alva Edison ou mesmo os Irmãos Lumière, anos antes, já haviam colorizado algumas das suas obras. O Expressionismo alemão não procurava o espectáculo e não ambicionava a cor. O ambiente profundo, por vezes depressivo, enviesado, extravagante, repleto de sombras marcantes e catalisador de uma atmosfera propícia ao temor dispensava a cor. O preto e branco, enquanto estética das sombras reforça uma atmosfera onde coabitam vampiros, seres estranhos e figuras demoníacas que por um feixe de luz atravessam a plateia e se prostram no grande ecrã.

“ O cinema é, deste modo, um meio de convocar as sombras, de fazer reviver os mortos, de conservar uma juventude eterna nas personagens filmadas. As próprias condições do visionamento são bastante próximas do fenómeno vampírico. O espectador é colocado numa obscuridade que simula a noite (hora propícia para os vampiros) num estado intermédio entre a vigília e o sono. Ele sofre a acção hipnótica do ecrã luminoso que, de certa forma o absorve. Assim, o vampiro, criatura nocturna, fascinante e ambígua, pode ser associado ao cinema, técnica moderna de reprodução de imagem, na relação da captação e da acumulação de energia inerentes à sua actividade, mas também enquanto criatura ambivalente, situando-se entre a vida e a morte, a realidade e a ilusão.” (Menegaldo, 1999, p. 93)

A vida e a morte, a realidade e a ilusão e, complementando o texto do Professor de Literatura Americana e Cinema Gilles Menegaldo: o preto e o branco.

O século XX, marcado por duas grandes guerras mundiais, em 1914 - 1918 e 1939 – 1945, foi um século bastante penalizador para a estabilidade da qualidade de vida das populações. A 1ª Guerra Mundial, que apesar de global se centrou em particular em território europeu, colocou frente a frente Aliados (Rússia, França, Itália, Estados Unidos da América, Império Britânico e Commonwealth) e Potências Centrais (Alemanha, Áustria-Hungria, Império Otomano e Búlgaria) com vitória para os primeiros. A 2ª Guerra Mundial mobilizou também duas facções: os Aliados constituídos principalmente pela União Soviética, Estados Unidos da América e Reino Unido e os países do Eixo, Alemanha, Império do Japão e Itália. Nas duas grandes guerras os países aliados saíram vencedores com notáveis prejuízos para os derrotados que acumularam milhões de baixas humanas, cidades destruídas e grande degradação das condições socioeconómicas das suas populações.

“Como reagiram os cineastas à devastação deixada pela Segunda Guerra Mundial? No Japão, na Alemanha e em Itália, as pessoas abriram as portas de manhã e descobriram que a sua rua estava coberta de entulho. Alguns agarraram as câmaras de reportagem e filmaram o que viram.

(...)

Os cineastas não se podiam desligar dos acontecimentos históricos que se desenrolavam à sua volta.” (Cousins, 2005, p. 187)

A Alemanha, país derrotado em ambas as guerras e a Itália derrotada na segunda, foram os países mais penalizados que só passados vários anos conseguiram reatar para as suas populações dignas condições de vida. O cinema, enquanto retrato de uma população e forma privilegiada de expressão artística e documental, reflecte sempre o estado anímico, emocional e até financeiro do contexto em que se inclui. A 1ª Guerra Mundial, como atrás vimos, conduziu a Alemanha derrotada ao Expressionismo, movimento dotado de características sombrias e, obviamente monocromáticas, que atestavam o estado de espírito deprimido de uma sociedade. A 2ª Guerra Mundial, que conduziu a Itália a uma situação de emergência, foi cenário propício para o nascimento do Neo-Realismo⁸⁷, movimento cinematográfico assente numa visão sóbria, com

⁸⁷ A expressão Neo-Realismo surgiu com o filme *Obsessão* de Luchino Visconti. Nas palavras do realizador: “A palavra ‘Neo-Realismo’ nasceu com *Obsessione*, quando enviei de Ferrara os primeiros

características quase documentais e totalmente avessa a uma aproximação ao domínio de cinema espectáculo. Um movimento onde, de uma extensa lista, se destacaram realizadores e filmes como Roberto Rossellini (*Roma Cidade Aberta*, 1945 e *Paisà*, 1946), Vittorio de Sica (*Ladrões de Bicicletas*, 1948 e *Umberto D*⁸⁸, 1952) e Luchino Visconti (*Obsessão*, 1943 e *A Terra Treme*, 1948). Surgindo no final da primeira metade dos anos 40, coincidindo com o final da guerra e consequente queda de Benito Mussolini, o Neo-Realismo italiano apresenta-se disponível a levar para o ecrã questões de natureza social que traziam à luz do dia a dura realidade que pairava em Itália. Um cinema leve, sem grandes artifícios, que privilegiava o plano-sequência e onde desfilavam actores amadores, gente real, de carne e osso. Um cinema que privilegiava o contacto directo com a vida, sem grandes esquemas pré-estabelecidos e usufruindo da rude e incisiva riqueza visual dos exteriores. Um cinema que não se apoiou na cor para transmitir emoções, antes perseguiu aquilo que poderemos chamar de cinema social, de baixo orçamento, suportado numa fotografia a preto e branco que conduzia o espectador a uma atmosfera sensível, crua e, que confiava na sua descodificação ainda que, ambicionando a sua empatia e solidariedade.

“Na medida em que evita a montagem e adopta o plano-sequência, o neo-realismo italiano procura preservar a ambiguidade do real para a transmitir ao espectador, que terá que a interpretar.

(...)

Se para os cineastas que acreditavam na imagem se pode dizer que a realidade pouco contava, era meramente instrumental para a sua criação de imagens, para o neo-realismo italiano era ela que fundamentalmente interessava e havia, assim, que libertar de todos os artifícios que o uso da linguagem cinematográfica permitia.” (Ferreira, Cinema - Uma Arte Impura, 2011, p. 189)

O cinema Neo-realista italiano poderia então ser classificado como um cinema a preto e branco, despidido de artifícios, concreto, claro, objectivo e visualmente cru onde a representação da realidade é substituída pela própria realidade, captada pela câmara

fragmentos do filme para o meu montador, Mario Serandrei, que estava em Roma. Passados uns dias escreveu-me a dizer que aprovava aquelas cenas. Acrescentava: “Não sei como definir este cinema, talvez chamando-lhe neo-realista.”” Apud (Sanzio & Thirard, 1988, pp. 89 - 90)

⁸⁸ *Umberto D* é considerado o último grande exemplo do cinema Neo-Realista italiano. *Umberto D* integra a chamada trilogia neo-realista do realizador Vittorio de Sica da qual fazem também parte os filmes *Ladrões de Bicicletas* (1948) e *O Milagre de Milão* (1951). Nesta trilogia, e à luz da filosofia neo-realista, o realizador retrata de forma incisiva a realidade dos mais pobres.

em absoluto contacto directo com a vida. Luchino Visconti haveria de justificar a sua incursão no Neo-Realismo afirmando, a propósito do seu filme *A Terra Treme*: “Em certo momento senti a necessidade de voltar às origens, à verdade pura, sem mentira, sem recortes pré-estabelecidos” Apud (Barbáchano, 1979, p. 120).



Fig. 24 – *A Terra Treme* de Luchino Visconti (1948)

Já para Federico Fellini, o Neo-Realismo era, afirmou, “(...) uma maneira de ver a realidade sem ideias pré-concebidas, sem convenções entre ela e eu – encarando-a sem preconceitos, olhando para ela honestamente – o que quer que seja a realidade, não só a realidade social, mas a realidade espiritual, metafísica, tudo o que há num homem.” Apud (Wiegand, 2013, p. 17). Para Roberto Rossellini o Neo-Realismo reveste-se também de intensões bem profundas que mais parecem tangenciar um certo espiritualismo, afirmou: “O meu Neo-Realismo resume-se em três palavras: amor ao próximo.” Apud (Haustrate, O Guia do Cinema - Tomo 2 (1946 - 1967), 1991, p. 14). Cesare Zavattini, um dos primeiros teóricos do movimento Neo-Realista do cinema italiano descreveu desta forma este período: “Foi o momento mais incontaminado e promissor do cinema. A realidade sepulta sob os mitos, ressurgia lentamente. O cinema começava a sua criação do mundo. Eis aqui uma árvore, um velho, uma casa, um homem que come, um homem que dorme, um homem que chora.” Apud (Barbáchano, 1979, p. 122).

Terá sido o Neo-Realismo um movimento que intencionalmente, de forma consciente e ponderada, tirou partido do preto e branco? Poder-se-á especular que o cinema neo-realista usava o preto e branco por motivos exclusivamente económicos, assim como dispensava a criação cenográfica em estúdio em detrimento dos cenários reais pelos mesmos motivos. É um facto que nos anos 40 a cor estava já à disposição dos

realizadores mas acarretava custos muito elevados quando comparados com a produção a preto e branco. É um facto que os grandes estúdios de cinema italianos, a *Cinecittá*⁸⁹, tinham sido convertidos em estruturas militares e não era fácil construir cenários. Recorde-se que por esta altura Itália vivia uma séria depressão financeira, em consequência da sua mal sucedida participação na 2ª Guerra Mundial mas que, com a chegada dos anos 50 começava a recompor-se, ainda que lentamente. O cinema neo-realista nesta nova década adaptava-se às melhores condições de produção disponíveis. A narrativa fílmica afasta-se de questões exclusivamente sociais e passa a abordar também temáticas relacionadas com questões familiares ou individuais. De igual forma, ainda que lentamente, os filmes passam a ser rodados novamente em estúdios tirando partido das possibilidades de criação cinematográfica. Melhores condições de produção conduziram pois a mudanças no Neo-Realismo italiano que, apesar de tudo, nunca dispensou o preto e branco e nunca cedeu a estratégias de maquilhagem fílmica ao nunca recorrer sequer a processos de colorização. A realidade do Neo-Realismo era uma realidade cinzenta e não propriamente bela. A actriz alemã Marlene Dietrich afirmava que “A cor embeleza tudo. Se fotografarem uns lixos a cor, verão que parecem limpos e brilhantes.” (Dietrich, 1986, p. 63). Era exactamente isto que o Neo-Realismo dispensava: o belo, o limpo e o brilhante que a cor pode, eventualmente, proporcionar. Por tal, podemos então com forte convicção afirmar que, independentemente da real, incontestável e débil situação financeira italiana nos anos 40, o preto e branco neo-realista não resultou de limitações de ordem financeira mas sim de um propósito de retratar uma realidade monocromática, despida de artifícios, que no pós-guerra era vivida em Itália.

A chegada dos anos 50 haveria, contudo, de marcar o declínio do Neo-Realismo, a guerra terminara em 1945, a Itália começava a recompor-se, a temática social retratada nos filmes parecia esgotar-se e as audiências começavam a preferir comédias simples,

⁸⁹ A 28 de Abril de 1937, a escassos quilómetros da capital Roma, foram construídos uma série de teatros e estúdios onde passariam a ser rodados a maioria dos filmes e gravados uma grande parte de programas televisivos italianos. A *Cinecittá*, como era conhecido este complexo, foi idealizado e criado pelo regime fascista com vista à produção de material audiovisual com claros objectivos propagandísticos. Já nos anos 50 a *Cinecittá* afirmava-se como um dos mais importantes complexos cinematográficos do mundo. Nos anos 90, já no advento do digital, a *Cinecittá* transformou-se num muito retalhado complexo de empresas privadas ligadas ao cinema continuando no entanto, até aos dias de hoje, a ser palco de rodagem de imensas e muito mediáticas produções cinematográficas.

de puro entretenimento, tendencialmente a cores e com actores italianos como Totò⁹⁰ e Alberto Sordi e melodramas com mediáticas estrelas como a sueca Ingrid Bergman e as italianas Sophia Loren e Gina Lollobrigida.

Fortemente inspirado no ambiente depressivo recriado no Expressionismo alemão e na frieza plástica do Neo-Realismo italiano, surge na década de 40 nos Estados Unidos da América um novo estilo⁹¹ cinematográfico chamado *Film Noir*. *Stranger on the Third Floor* (1940) realizado por Boris Ingster é considerado por muitos como o primeiro filme *noir* e *Touch of Evil* (1958) de Orson Wells marca o final do período áureo do estilo. Pelo meio, filmes emblemáticos como *Double Indemnity* (1944) de Billy Wilder, *Out of Past* (1947) de Jacques Tourneur, *T-Men* (1948) de Anthony Mann, *The Reckless Moment* (1949) de Max Ophuls, *In a Lonely Place* (1950) de Nicholas Ray e *Kiss Me Deadly* (1955) de Robert Aldrich entre muitos outros filmes a preto e branco.



Fig. 25 – *Stranger on the Third Floor* (1940) de Boris Ingster (esq.) e Fig. 26 – *Touch of Evil* (1958) de Orson Wells (dir.)

Assumidamente um estilo cinematográfico a preto e branco, o *Film Noir* que muitos defendem ter tido origem inspiradora em duas emblemáticas obras do Expressionismo alemão⁹²: *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene e *Matou* (1931) de

⁹⁰ Em 1952 surge o filme *Totò a cores*, realizado por Steno. Este foi o primeiro de uma extensa lista de filmes coloridos protagonizados por Totò que ao longo de toda a sua carreira de actor contabilizou 108 participações em filmes.

⁹¹ Não é consensual considerar o *Film Noir* um estilo ou mesmo um género. Alguns críticos consideram o *Film Noir* um *ciclo* ou mesmo um *modo*.

⁹² De referir que grande parte dos realizadores do *Film Noir* haviam emigrado da Europa, nomeadamente da Alemanha, onde o Expressionismo havia sido uma realidade. Não será pois de

Fritz Lang retratava uma visão pessimista e muito céptica do mundo em geral e da América em particular, através sobretudo de adaptações de romances policiais da época onde desfilavam personagens, moralmente ambíguas, de mulheres fatais, detectives, polícias e vilões, todos eles corruptos e interesseiros, personagens recorrentes que haveriam de caracterizar o estilo, em ambientes urbanos onde imperava a paranóia, o cinismo e a desconfiança. Um estilo policial negro que tirava partido duma muito contrastada fotografia a preto e branco onde abundavam luxuosos cenários pouco iluminados, ângulos de câmara descentrados e uma atmosfera claustrofóbica e sombria para transmitir ao espectador uma sensação de mistério, dúvida e traição num contexto social pós-guerra, dominado pela ansiedade e pelo pesadelo e, reforçado muitas vezes, pela presença de uma *voz off* que acompanhava o desenrolar dos acontecimentos narrativos do filme. Um estilo cinematográfico com uma iconografia visual a preto e branco muito rica, repleta de longos movimentos de câmara, recurso à câmara subjectiva e ao *flashback*, aos ângulos de câmara peculiares (predominantemente baixos para exponenciar o efeito sombra mas também pontualmente altos para uma sensação de desequilíbrio) e à sofisticada iluminação *Chiaroscuro*⁹³ caracterizada por um forte contraste entre a luz e a sombra.

“Iluminação de baixa intensidade, ao estilo de Rembrandt ou Caravaggio marcam a maior parte dos filmes negros do período clássico. A sombra e a luz rivalizam uma com a outra não só nos exteriores nocturnos como também nos interiores sombrios, abrigados da luz do dia por cortinas ou persianas. Luz lateral, fria e sem filtros, contornos bem demarcados para revelar apenas uma parte da cara e assim criar uma tensão dramática.

(...)

A sua fotografia a preto e branco com grandes contrastes, exteriores diurnos ásperos e trabalho nocturno realista tornaram-se o padrão do estilo *noir*.” (Silver & Ursini, 2004, p. 16)

Uma fotografia a preto e branco como elemento privilegiado de dramaticidade, fortemente contrastada onde predominavam jogos de luz e de sombra, que coabitavam com um estilístico uso de espelhos e janelas, procurando o clássico enquadramento dentro do enquadramento. O requintado uso de fumos e névoas, muitas vezes

estranhar que os realizadores do *Film Noir* tenham aplicado neste estilo as técnicas que haviam anteriormente implementado no Expressionismo alemão.

⁹³ *Chiaroscuro* do italiano *chiaro* (claro) e *scuro* (escuro) é uma técnica utilizada nas artes visuais para representar a luz e a sombra conferindo aos objectos uma tridimensionalidade sem recurso a linhas de contorno.

conjugado com planos exteriores, onde a presença da água da chuva, que pelo seu brilho na imagem, fazia sobressair o confronto assumido entre o preto e o branco, era também uma característica de estilo do *noir*. Um estilo cinematográfico fiel ao preto e branco, onde só por si, o nome *noir* indiciava a exclusiva pretensão monocromática. Só muito mais tarde, depois de extinto o furor *noir*, alguns filmes foram colorizados e, obviamente desvirtuados da sua intenção estética. Um dos casos mais flagrante e, porventura mais polémico, diz respeito à colorização, em 1986, do filme *The Maltese Falcon* de John Houston, um dos mais representativos filmes do cinema *noir*.

Com a década de 50 a chegar ao fim e com os anos 60 já próximos, o entusiasmo pela produção *noir* esfumava-se e numa outra latitude do globo, em França, surgia a *Nouvelle Vague*⁹⁴, um novo movimento apostado na produção de cinema a preto e branco. Por esta altura, em França vivia-se um clima de forte instabilidade social onde os movimentos estudantis, num ambiente de proporções revolucionárias, reclamavam protagonismo através de manifestações e greves que mais tarde haveriam de contaminar e envolver outras áreas da sociedade francesa, ultrapassando barreiras classicistas, culturais ou étnicas. Um ambiente contestatário que haveria de conduzir a uma nova e revitalizadora forma de fazer cinema, que se manifestava pouco sensível aos métodos de filmagens convencionais, que tal como no Neo-Realismo italiano privilegiava filmar na rua, com câmaras portáteis, som directo, equipas pequenas, muito improvisado e orçamentos muito baixos. Uma nova vaga de jovens que amadureceram numa Europa pós-guerra, massificada e intoxicada por imagens, quer de campanhas publicitárias, de televisão ou mesmo de cinema. Uma nova geração de jovens realizadores formada por nomes como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Éric Rohmer, Claude Chabrol, Alexandre Astruc, Pierre Kast e Jacques Rivette, todos críticos dos *Cahiers du Cinéma*, sensíveis a temáticas intelectualmente mais evoluídas, fortemente influenciados pelos textos de Karl Marx e de Balzac⁹⁵, que assimilavam as características e estilos da *Pop Art*, que admiravam os realizadores americanos capazes de contornar o sistema instituído, que foram seduzidos pelo Neo-

⁹⁴ O termo *Nouvelle Vague* surgiu pela primeira vez, em 1957, na revista noticiosa “L’Express”, como sinónimo da vontade expressa pela juventude na mudança, em vários domínios, da sociedade francesa. Aplicada ao cinema, a expressão *Nouvelle Vague*, surgiu em Fevereiro de 1958 através do crítico Pierre Billard.

⁹⁵ Honoré de Balzac (1799 – 1850), escritor francês fundador do Realismo na literatura moderna. Influenciou, entre muitos outros, nomes como Marcel Proust, Fiódor Dostoiévski, Charles Dickens, Ítalo Calvino e o português Camilo Castelo Branco.

Realismo italiano e que viam na figura de André Bazin uma referência incontornável. Amantes apaixonados e confessos por cinema, estes jovens dedicavam-se a horas de acesa e produtiva (por também formativa) discussão filmica na Cinemateca Francesa, em cineclubes ou mesmo nos escritórios dos *Cahiers du Cinéma*. Jean-Luc Godard haveria de afirmar em entrevista concedida: “O que a *Nouvelle Vague* trouxe? (...) Trouxemos o amor pelo cinema, o que não existia antes...” (Bergala, Daney, & Toubiana, 1986, pp. 69 - 70). Nos seus filmes, os jovens da *Nouvelle Vague*, abordavam temas do quotidiano, rejeitavam guiões previamente elaborados e muito rígidos, antes optavam por construir o guião à medida que iam rodando, usavam frequentemente o plano sequência, não careciam de um sistema de beldades nem de heróicas personagens fortes, ao invés colocavam em primeiro plano personagens marginais contrariando a fotogenia que era importada em bobines dos Estados Unidos da América. A propósito desta tendência anti-heróis, François Truffaut afirmou em jeito de piada: “Com a tendência que eu tenho para os anti-heróis e as histórias de amor agri-doce, sinto que seria capaz de fazer o primeiro filme de James Bond que perderia dinheiro. Alguém gostaria de estar envolvido nisto?”⁹⁶ (Truffaut, 1987, p. 40). Um cinema sem heróis que frequentemente recorria a flashbacks e a voz off que valorizava o acaso ao privilegiar narrativas fragmentadas, não estruturadas, não lineares⁹⁷, onde a câmara parecia encarnar numa caneta que escrevia sem grandes regras, definições ou imposições. Jovens realizadores que chamavam a si toda a responsabilidade pela obra filmica, quer ao nível do trabalho de produção, quer ao nível do resultado final onde conferiam ao espectador uma enorme liberdade para interpretação. “O autor cinematográfico como coordenador e aglutinador de todos os aspectos relacionados com a feitura de um filme, isto é, o autor identificado com o realizador, entendido como responsável pelo produto cinematográfico final (que tantas vezes foi e é, e muitas outras não foi nem é, pelo menos exclusivamente).” (Ferreira, Truffaut e o Cinema, 1990, pp. 124 - 125)

Através de François Truffaut criaram a *Política dos Autores* onde comparavam o trabalho dum realizador ao trabalho de um escritor de um livro ou peça e se demarcavam da até aqui instituída “tradição de qualidade” como afirmou o próprio Truffaut: “Eu não acredito na coexistência pacífica da Tradição de Qualidade e cinema

⁹⁶ Tradução livre a partir do original em francês.

⁹⁷ É célebre a afirmação de Jean-Luc Godard: “Um filme deve ter um começo, um meio e um fim, mas não necessariamente nessa ordem”. Apud (Milan & Colli, 2014)

dos autores.” Apud (Ingram, 2004, p. 28). Através da *Política dos Autores* definia-se e distinguia-se um realizador pelo seu genuíno estilo próprio e independente de pressões alheias ao puro processo de criação filmica. Cada filme da *Nouvelle Vague* era um filme pessoal, sentido e vivido intensamente, um filme único, livre e despido de condicionalismos. Um filme reflexo do seu autor. Nas palavras de François Truffaut: “Sou absolutamente incapaz de fazer algo que não sinta profundamente. Não gosto de filmes de simulação, detesto profundamente o snobismo e a sua irmã gémea, a impostura (...).” Apud (Rodrigues, 2005, p. 40)

“O facto de um filme ser uma maionese traduz o lugar-comum do cinema como arte colectiva, resultando da junção de ingredientes e de talentos diversos, argumentista, decorador e actores, sendo o realizador apenas um mecanismo no meio de tantos outros. Truffaut afirma, pelo contrário, que o cinema é uma arte “na primeira pessoa”, tão individual como as outras, cujo único autor é o realizador. Assim, a política dos autores repousa sobre a construção do conceito de “realização” como única razão estética do cinema. Um filme exprime a visão do mundo de um autor, tal como ganha forma na realização. O melhor critério de distinção entre os filmes é a sinceridade do realizador. Todos os filmes de autor são um auto-retrato e têm de se assemelhar ao seu realizador, “como se fossem impressões digitais”.” (Neyrat, 2008, pp. 15 - 16)

É com esta postura irreverente e assumidamente disponível para alterar o rumo dos acontecimentos que, contrariando a tendência do momento, os realizadores da *Nouvelle Vague* recorrem à película a preto e branco para fotografar os seus filmes, num claro desafio às “regras” do mercado que viam na cor o incontornável caminho do futuro cinematográfico. De acordo com Joaquim Romaguerra i Ramió e Homero Alsina Thevenet no livro *Fuentes y Documentos del Cine*, Apud (Ferreira, Truffaut e o Cinema, 1990, p. 156) os inícios da *Nouvelle Vague* ficam associados, entre 1956 e 1958 a vinte e um filmes conforme o quadro a seguir:

Ano	Título Original	Realizador	Duração	p/b cor
1956	<i>Ô sainsons, ô chateaux</i>	Agnès Varda	20:00	p/b
1956	<i>Nuit et brouillard</i>	Alain Resnais	32:00	p/b cor
1956	<i>Dimanche à pékin</i>	Chris Marker	22:00	cor
1956	<i>Et... dieu créa la femme</i>	Roger Vadim	95:00	cor
1956	<i>Le coup de berger</i>	Jacques Rivette	28:00	p/b
1956	<i>Le théâtre national populaire</i>	Georges Franju	28:00	p/b

1956	<i>Novembre à Paris</i>	François Reichenbach	9:00	cor
1956	<i>Toute la mémoire du monde</i>	Alain Resnais	21:00	p/b
1956/58	<i>Moi, un noir</i>	Jean Rouch	70:00	cor
1957	<i>Amour de poche</i>	Pierre Kast	82:00	p/b
1957	<i>Ascenseur pour l'échafaud</i>	Louis Malle	88:00	p/b
1957	<i>Les marines</i>	François Reichenbach	22:00	p/b
1957	<i>Les mistons</i>	François Truffaut	18:00	p/b
1957	<i>Le belle indifférent</i>	Jacques Demy	29:00	cor
1957	<i>Tous les garçons s'appellent Patrick ou Charlotte et Veronique</i>	Jean-Luc Godard	21:00	p/b
1957	<i>Le dos au mur</i>	Édouard Molinaro	93:00	p/b
1957	<i>Lettre de sibérie</i>	Chris Marker	62:00	cor
1957	<i>Une simple histoire</i>	Marcel Hanoun	68:00	p/b
1957	<i>Une vie</i>	Alexandre Astruc	86:00	cor
1957	<i>La seine a reconstruit paris</i>	Joris Ivens	30:00	p/b
1957/58	<i>Goha le simple</i>	Jacques Baratier	83:00	cor
		Total	Filmes a preto e branco: 12 Filmes a cores: 8 Filme a preto e branco e cores: 1	

Quadro 1 – Filmes produzidos em França, entre 1956 e 1957, no seio da *Nouvelle Vague*

Vinte e um filmes que marcaram o início da *Nouvelle Vague* e onde, pela interpretação do quadro acima, se percebe ter havido uma certa divisão entre a opção de filmar a preto e branco ou a cores. Percentualmente, no universo de filmes referidos, podemos afirmar que a *Nouvelle Vague* no seu início, entre 1956 e 1958, optou por fotografar 57,14 % dos seus filmes a preto e branco, 38,09 % a cores e 4,76 % misturando a cor com o preto e branco.

De acordo ainda com a mesma fonte acima referida, os anos de 1959 a 1961 são para a *Nouvelle Vague* anos de apogeu. São referenciados neste período trinta e nove filmes conforme o quadro a seguir:

Ano	Título Original	Realizador	Duração	p/b cor
1959	<i>Un témoin dans la ville</i>	Édouard Molinaro	86:00	p/b
1959	<i>Le bel âge</i>	Pierre Kast	100:00	p/b
1959	<i>On n'enterre pas le dimanche</i>	Michel Drach	95:00	p/b
1959	<i>Charlotte et son Jules</i>	Jean-Luc Godard	13:00	p/b
1959	<i>Les yeux sans visage</i>	Georges Franju	88:00	p/b
1959	<i>L'eau à la bouche</i>	Jacques Doniol-	95:00	p/b

		Valcroze		
1959	<i>Les liaisons dangereuses</i>	Roger Vadim	106:00	p/b
1959	<i>Le sign du Lion</i>	Éric Rohmer	103:00	p/b
1959	<i>Les quatre cents coups</i>	François Truffaut	99:00	p/b
1959	<i>À double tour</i>	Claude Chabrol	110:00	cor
1959	<i>Hiroshima, mon amour</i>	Alain Resnais	90:00	p/b
1959	<i>La huitième jour</i>	Marcel Hanoun	78:00	p/b cor
1959	<i>À bout de souffle</i>	Jean-Luc Godard	90:00	p/b
1960	<i>Tirez sur le pianiste</i>	François Truffaut	92:00	p/b
1960	<i>Le coeur battant</i>	Jacques Doniol-Valcroze	86:00	p/b
1960	<i>Une aussi longue absence</i>	Henri Colpi	94:00	p/b
1960	<i>La proie pour l'ombre</i>	Alexandre Astruc	95:00	p/b
1960	<i>Zazie dans le métro</i>	Louis Malle	89:00	cor
1960	<i>Lola</i>	Jacques Demmy	90:00	p/b
1960	<i>Classe tous risques</i>	Claude Sautet	110:00	p/b
1960	<i>Les bonnes femmes</i>	Claude Chabrol	100:00	p/b
1960	<i>Les ennemis</i>	Édouard Molinaro	92:00	p/b
1960	<i>Description d'un combat</i>	Chris Marker	60:00	cor
1960	<i>La morte – saison des amours</i>	Pierre Kast	100:00	p/b
1960	<i>Les godelureaux</i>	Claude Chabrol	99:00	p/b
1960	<i>Le petit soldat</i>	Jean-Luc Godard	88:00	p/b
1960/61	<i>Cronique d'un été</i>	Jean Rouch e Edgar Morin	85:00	p/b
1960/62	<i>Adieu Philippine</i>	Jacques Rozier	106:00	p/b
1961	<i>L'éducation sentimentale</i>	Alexandre Astruc	92:00	p/b
1961	<i>Léviathan</i>	Léonard Keigel	98:00	p/b
1961	<i>Un coeur gros comme ça</i>	François Reichenbach	105:00	p/b
1961	<i>La dénonciation</i>	Jacques Doniol-Valcroze	105:00	p/b
1961	<i>Vie privée</i>	Loius Malle	103:00	p/b
1961	<i>Les temps du ghetto</i>	Frédéric Rossif e Madeleine Chapsal	90:00	p/b
1961	<i>L'année dernière à Marienbad</i>	Alain Resnais	94:00	p/b
1961	<i>Une femme est une femme</i>	Jean-Luc Godard	85:00	cor
1961	<i>Cléo de cinq à sept</i>	Agnès Varda	90:00	p/b cor
1961	<i>Jules et Jim</i>	François Truffaut	105:00	p/b
1961	<i>Amelie ou le temps d'aimer</i>	Michel Drach	110:00	p/b
		Total	Filmes a preto e branco: 33 Filmes a cores: 4 Filme a preto e branco e cores: 2	

Quadro 2 – Filmes produzidos em França, entre 1959 e 1961, no seio da *Nouvelle Vague*

Trinta e nove filmes produzidos no período áureo da *Nouvelle Vague*, dos quais, e percentualmente, 84,61 % foram fotografados a preto e branco, 10,25 % a cores e 5,12

% misturando cores e preto e branco. Comparando os dois períodos, podemos verificar os níveis de variação percentual:

	% de filmes realizados		
	Inícios da <i>Nouvelle Vague</i> (1956-1958)	Apogeu da <i>Nouvelle Vague</i> (1959-1961)	Variação
Preto e branco	57,14 %	84,61 %	+ 27,47 %
Cor	38,09 %	10,25 %	- 27,84 %
Cor e p/b	4,76 %	5,12 %	+ 0,36 %

Quadro 3 – Percentagem de filmes produzidos em França, a preto e branco, a cores, ou com mistura dos dois, no início e apogeu da *Nouvelle Vague*

Pela análise do quadro podemos concluir que à medida que a *Nouvelle Vague* amadureceu foi cada vez mais privilegiando a estética do preto e branco em detrimento da cor que, por esta altura, em todo o mundo se impunha.

Muitas vezes se levantam questionando se as questões associadas aos baixos orçamentos de produção disponíveis nesta altura não condicionavam a escolha dos realizadores que unicamente optavam por filmar a preto e branco por esta ser uma opção bem mais económica do que filmar a cores. Ou seja, levanta-se a questão de saber se a *Nouvelle Vague* apostou no preto e branco de forma assumidamente consciente ou se, por outro lado, o preto e branco surge neste movimento como uma irremediável situação de recurso por economicamente mais viável. Pela análise dos quadros em cima e pelo entendimento daquilo que caracterizou o movimento poderemos responder que efectivamente os baixos orçamentos de produção disponíveis durante a *Nouvelle Vague* contribuíram para um aumento da produção a preto e branco mas este factor de cariz económico não é por si só motivo exclusivo, nem mesmo o mais relevante, para uma opção monocromática. A irreverência da nova vaga, aliada a uma enorme vontade dos jovens realizadores em romper com o cinema que se vinha a produzir levou-os a optar, por (não só, mas sobretudo também) rodar os

seus filmes a preto e branco rejeitando em grande escala a utilização da cor que se vinha a impor por esta altura de forma quase fatalista. Mais, do ponto de vista estético e conceptual, os realizadores procuravam de igual forma distanciar-se da cor por esta, no seu entendimento, ser demasiado fiel ao real conforme declarou Truffaut durante a rodagem do seu filme *A História de Adèle H.*: “A cor é o inimigo. Para mim, agora, é muito mais interessante construir um apartamento em estúdio do que filmar um verdadeiro apartamento. É que, em estúdio, temos, pelo menos, a possibilidade de ganhar a batalha contra a fealdade da cor.” Apud (Neyrat, 2008, p. 66). Em 1979, em entrevista concedida à revista *Sight & Sound*, Truffaut volta a referir-se à cor como um problema e uma desvantagem ao considera-la demasiado documental:

“O problema agora é combater a cor. Como foi erróneo pensar que a cor era um melhoramento e não uma desvantagem! A perfeição do cinema consiste em saber que, passe o que passar, haverá sempre uma barreira entre o filme e a “realidade”. A cor eliminou esta última barreira. Se não há nada de falso num filme, não estamos num filme, estamos em competição com o documentário e o resultado é muito enfadonho. A cor é a inimiga. Não filmei nem *La Chambre Verte* nem *Adèle H.* como o teria feito a preto e branco. Nestes dois filmes, a maior parte da acção tem lugar de noite e a noite faz quase parte do cenário. Temos de voltar ao artifício se quisermos que os filmes deixem de se assemelhar a documentários.” Apud (Rodrigues, 2005, p. 37)

A *Nouvelle-Vague* foi um movimento que, indiscutivelmente, adoptou para a sua cartilha estética e visual o preto e branco, afirmando-se também por este ponto uma contracorrente fruto da irreverência de uma geração de novos realizadores que conduziam uma militante luta do “cinema jovem” contra o “cinema velho”, o cinema em fase de descoberta, em oposição a um cinema instituído, clássico e, por vários motivos e por demasiadas vezes, condicionado:

“(…) Inumeras vezes a *Nouvelle Vague* foi propagandeada como tratar-se de um combate que lançava o “cinema jovem” contra o “cinema velho”, duelo que vinha a calhar numa época que terá inaugurado o “culto da juventude” nas sociedades ocidentais. O “slogan” estava, em mais do que um sentido, correcto, independentemente da idade de quem fazia qualquer dos ditos cinemas: todo o combate movido ao longo da década de 50 pela geração da *Nouvelle Vague* contra o cinema francês dominante assentava em parte na denúncia da caducidade deste último, da sua velhice e senilidade precoces, e no facto, essencial, de a juventude (a “nova” juventude, que

despertara para a vida no pós-guerra) ser incapaz de se reconhecer nele.”
(Oliveira, 1999, p. 16)

Uma, também, militante luta para desconstruir a crença de que um filme barato é seguramente mau e de que um filme bom é seguramente caro. A *Nouvelle Vague* não relaciona orçamentos de produção com qualidade cinematográfica. Em 1962, em entrevista publicada nos *Cahiers du Cinema*, Jean-Luc Godard debruçava-se desta forma sobre a relação do dinheiro com a qualidade dos filmes:

“O sonho da *Nouvelle Vague*, que ela nunca realizará, é rodar Spartacus em Hollywood, com dez milhões de dólares. A mim não me incomoda fazer pequenos filmes baratos (...).

Acreditou-se sempre que a *Nouvelle Vague* era o filme barato contra o filme caro. De maneira nenhuma. É simplesmente o bom filme, qualquer que ele seja, contra o mau filme. Simplesmente, o barato revelou-se a única maneira de fazer o filme. É verdade que alguns filmes são melhores quando são baratos, mas é preciso pensar também nos filmes que são melhores quando são caros.” Apud (Portuguesa, 1999, pp. 419 - 420)

Uma utilização do preto e branco, despida de preconceitos financeiros, ao serviço de uma jovialidade, também estética, mas essencialmente reformista e capaz de ousar romper com caminhos, então instituídos, de puro seguidismo.

À medida que os anos avançam e a *Nouvelle Vague* perde vitalidade e decai, a partir de 1962-1964, os principais realizadores do movimento passam tendencialmente a rodar as suas produções a cores colocando o definitivo ponto final no movimento. Tal pode ser analisado nos dois quadros a seguir onde estão referenciadas as filmografias, entre 1959 e 1969, de Jean-Luc Godard e François Truffaut:

FRANÇOIS TRUFFAUT			
Ano	Título Original	Duração	p/b cor
Auge da <i>Nouvelle-Vague</i>			
1959	<i>Les Quatre Cents Coups</i>	93:00	p/b
1960	<i>Tirez sur le Pianiste</i>	85:00	p/b
1961	<i>Jules et Jim</i>	100:00	p/b

Fins da Nouvelle-Vague			
1962	<i>Antoine et Colette</i>	29:00	p/b
1964	<i>La Peau Douce</i>	116:00	p/b
1966	<i>Fahrenheit 451</i>	113:00	cor
1968	<i>La Mariée était en noir</i>	107:00	cor
1968	<i>Baisers Volés</i>	90:00	cor
1969	<i>La Sirène du Mississippi</i>	120:00	cor

Quadro 4 – Filmes produzidos por François Truffaut entre 1959 e 1969

JEAN-LUC GODARD			
Ano	Título Original	Duração	p/b cor
Auge da Nouvelle-Vague			
1959	<i>Charlotte et Véronique, ou Tous les garçons s'appellent Patrick</i>	21:00	p/b
1960	<i>À bout de souffle</i>	90:00	p/b
1960	<i>Charlotte et son Jules</i>	13:00	p/b
1961	<i>Une histoire d'eau</i>	18:00	p/b
1961	<i>Une femme est une femme</i>	85:00	cor
Fins da Nouvelle-Vague			
1962	<i>Les sept péchés capitaux</i>	113:00	p/b
1962	<i>Vivre sa vie: Film en douze tableaux</i>	83:00	p/b
1963	<i>Le petit soldat</i>	88:00	p/b
1963	<i>Ro.Go.Pa.G</i>	122:00	p/b cor
1963	<i>Les carabiniers</i>	80:00	p/b
1963	<i>Le mépris</i>	103:00	cor
1964	<i>Bande à part</i>	95:00	p/b cor
1964	<i>Les plus belles escroqueries du monde</i>	108:00	p/b cor
1964	<i>Une femme mariée: Suite de fragments d'un film tourné en 1964</i>	95:00	p/b
1965	<i>Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution</i>	99:00	p/b
1965	<i>Paris vu par...</i>	95:00	cor
1965	<i>Pierrot le fou</i>	110:00	cor
1966	<i>Masculin féminin</i>	110:00	p/b

1966	<i>Made in U.S.A</i>	90:00	cor
1967	<i>2 ou 3 choses que je sais d'elle</i>	87:00	cor
1967	<i>Le plus vieux métier du monde</i>	119:00	cor
1967	<i>Loin du Vietnam</i>	115:00	cor
1967	<i>La chinoise</i>	96:00	cor
1967	<i>Week End</i>	105:00	cor
1968	<i>Film-Tract n° 1968</i>	3:00	cor
1968	<i>Sympathy for the Devil</i>	100:00	cor
1968	<i>Un film comme les autres</i>	120:00	p/b cor
1968	<i>Cinétracts</i>	90:00	p/b
1969	<i>Amore e rabbia</i>	102:00	cor
1969	<i>Le gai savoir</i>	95:00	cor

Quadro 5 – Filmes produzidos por Jean-Luc Godard entre 1959 e 1969

Em resumo:

	Nº e % de filmes realizados					
	FRANÇOIS TRUFFAUT			JEAN-LUC GODARD		
	p/b	cor	p/b - cor	p/b	cor	p/b - cor
Auge da <i>Nouvelle Vague</i> (1959 a 1961)	3 (100 %)	0 (0 %)	0 (0 %)	4 (80 %)	1 (20 %)	0 (0 %)
Fins da <i>Nouvelle Vague</i> (pós 1962)	2 (33,33 %)	4 (66,66 %)	0 (0 %)	8 (32 %)	13 (52 %)	4 (16 %)
Variação (% em função do total de filmes)	- 66,66 %	+ 66,66 %	0 %	- 48 %	+ 32 %	+ 16 %

Quadro 6 – Número e percentagem de filmes produzidos por François Truffaut e Jean-Luc Godard, a preto e branco, a cores, ou com mistura dos dois, no auge e nos fins da *Nouvelle Vague*

A partir de 1962, tanto François Truffaut com Jean-Luc Godard, põem de lado, gradualmente, o preto e branco que caracterizou o movimento e passam a optar por um registo a cores. É a *Nouvelle Vague* que recua:

“(…) Truffaut surge, em 1962, como o único sobrevivente de uma *Nouvelle Vague* em pleno recuo. Tanto no cinema como na vida, os anos seguintes não são felizes. Truffaut isola-se nos seus próprios projectos, os amigos dos *Cahiers du Cinéma* afastam-se. Godard escreve-lhe: “Nunca nos

vemos, é uma idiotice. Cada um partiu para o seu planeta, e já não nos vemos num grande plano, como dantes, somente num plano geral.” (Neyrat, 2008, p. 38)

Em 1962, os jovens realizadores do movimento já não eram propriamente jovens, tornaram-se criadores individuais, cada um com as suas características muito bem definidas e já muito pouco sensíveis a uma colectiva filosofia cinematográfica. Apesar de tudo, a *Nouvelle Vague* não se fica por França, antes, espalha-se por várias latitudes terrestres atestando a validade e a reputação do movimento dos jovens franceses dos *Cahiers du Cinéma*. Consoante o país em questão a *Nouvelle Vague* assume nomes como, entre muitos outros, *Indian New Wave*⁹⁸, *Japanese New Wave*, *Iranian New Wave*, *Australian New Wave*, *Romanian New Wave*, *Taiwan New Wave*, *American New Wave* e *Cinema Novo* no Brasil e em Portugal.

A História do Cinema fez-se, e faz-se, trilhando caminhos que nos levam a homens e mulheres prodigiosos, audazes, criativos, desafiadores e inconformados. Bem mais de um século de cinema onde a marcha evolutiva, quer da técnica quer do pensamento, tem levado a Sétima Arte ao quotidiano de um sem número de espectadores, distribuídos pelos cinco continentes do globo terrestre. As imagens em movimento, que na sua génese surgiram órfãs do som, alcançaram mais tarde a palavra pela envolvência do sonoro, a cor e, mais recentemente, as três dimensões. Um cinema que nasceu a preto e branco, que mais tarde ganhou cor, mas que soube sempre, década após década, visitar e por vezes reinventar, na procura de novas formas de expressão artística, uma estética monocromática que esteve na sua origem. Nas últimas páginas, através do Expressionismo Alemão, entendemos o preto e branco enquanto forma expressiva de transmitir sensações sobrecarregadas, profundas, tensas, por vezes anti-naturalistas e em pleno choque com a representação directa da realidade. Pelo Neo-Realismo italiano, conferimos ao preto e branco a capacidade de transmitir um certo cinzentismo, algo depressivo e infeliz, característico de uma sociedade a (sobre)viver as sequelas de uma devastadora guerra mundial. Um preto e branco em alinhamento com uma população a viver uma realidade pouco disponível para o espectáculo visual que a cor pode, eventualmente, proporcionar. Nos Estados Unidos da América, com o *Film Noir*, voltamos a contemplar um preto e branco sombrio e tenso, gerador de

⁹⁸ O movimento da nova vaga na Índia adquire também o nome de *Parallel Cinema*.

marcadas sombras e facilitador de atmosferas urbano-depressivas onde imperava o cinismo e a desconfiança. Um preto e branco bem definido, sem grandes nuances intermédias, ou preto ou branco, ou luz ou escuridão. Um preto e branco habitado por personagens ambíguas e pouco confiáveis que assumiam o papel de mulheres fatais, detectives, polícias e criminosos. Mais tarde, da França, surge uma lufada de ar fresco com o sugestivo e apropriado nome de *Nouvelle Vague*. Um grupo de jovens críticos de cinema poussa as esferográficas e pega nas câmaras de cinema. Fazem filmes preferencialmente a preto e branco para fugir da fealdade da cor e para se distanciarem do documentário. Mostram os pormenores da vida sem recurso a heróis ou a ilusórias senhoras belas. Uma nova vaga que na película regista a sua grande paixão pelo cinema. Um cinema despido de grandes artimanhas técnicas, narrativas fragmentadas, muito improvisado e pouco dinheiro para gastar. Um cinema de carácter, comprometido e reflexo do seu criador. Um cinema que, a preto e branco, mostrou uma frescura criativa e estética. Um cinema feliz.

1.3.2 – A pressão comercial e os factores económicos

Em 1982, o realizador alemão Wim Wenders realiza *O Estado das Coisas*⁹⁹, um dos mais importantes filmes da sua filmografia. Vencedor do *Leão de Ouro* em Veneza, *O Estado das Coisas* apresenta-nos uma equipa de produção a braços com a realização, em Sintra, Portugal, dum filme americano e a preto e branco, chamado *The Survivors*. O orçamento esgota-se, não há mais película para impressionar, o director de fotografia ausenta-se, o produtor desaparece, o realizador, alemão e a realizar o seu primeiro filme americano desespera e toda a equipa de produção vai deambulando pelo hotel onde se hospeda em estado de ansiedade e perfeita insatisfação com o projecto que ameaça não mais prosseguir. Procurando encontrar uma solução para o problema, o realizador

⁹⁹ No original, *Der Stand der Dinge*.

Friedrich Munro (papel interpretado por Patrick Bauchau) desloca-se aos Estados Unidos da América em busca do produtor Gordon (interpretado por Allen Garfield) acabando finalmente por encontrá-lo e confrontá-lo com a situação de incerteza que contagia a produção de *The Survivors*. Gordon mostra-se apreensivo e de certa forma transtornado, por ter aceitado produzir um filme americano, a preto e branco e realizado por um europeu. Gordon desespera porque não consegue encontrar financiadores interessados em investir num filme a preto e branco... Vejamos a transcrição de parte do diálogo:

“Gordon – Preto e branco... Preto e branco... Seu filho da mãe! Eu devia ter mandado examinar a minha cabeça! Convinceste-me a usar preto e branco...! Quem faz filmes em preto e branco hoje em dia? Preto e branco é baile de carnaval! Preto e branco...

Friedrich Munro – Tu gostaste...?

Gordon – Eu adorei! Simplesmente adorei! Mas isso não importa nesta altura, meu amigo... O que importa... é que eu devia ter mandado examinado a minha cabeça antes de dizer: “Tudo bem, o filme é teu... Eu sou só o produtor, o filme é teu... Preto e branco? Queres preto e branco? Claro...!”. Eu arranjei-te um trabalho, não te esqueças disso, ok? Não quero saber do resultado... Eu arranjei-te o teu primeiro trabalho... Eu tinha vinte e cinco realizadores para escolher lá no *Chateau Marmont*... vinte e cinco realizadores europeus a querer fazer o seu primeiro filme americano...

(...)

Não é culpa minha! Eu não queria que acabasse assim. Acreditas em mim? Não quero falar mais nada... Não te quero envolver... A resposta está nos teus olhos Friedrich. Eu não esperava que acontecesse isto, sabes? Eu queria ir para Portugal, ficar ao sol, sem esta barba. Eu não estava à espera de me meter em...

Friedrich Munro – Porque não me ligaste?

Gordon – Eu liguei para aquele hotel rasca... (...)

(...)

Gordon – Como estão os sobreviventes (*The Survivors*) em Portugal? Eles acham que são sobreviventes, não acham? Nós é que

somos...! Nós somos os malditos sobreviventes..., certo?
(...)

(...)

Gordon – Juro que pensei que não veria o dia em que fosse trabalhar com um realizador alemão... Um judeu de Newark, Nova Jersey, e um alemão... escolhido na porcária do *Chateau Marmont*... Que raio tu e eu estamos a fazer juntos?

(...)

Gordon – Devias ter visto, Friedrich. Tentei mostrar as cenas gravadas a dois financiadores... Lá estava o Santoni, sentadinho... e um grandalhão, o Stein... Deve pesar uns cento e oitenta quilos! Ele olhou para mim como se eu estivesse louco... Achou que era alguma piada! Ele não acreditou... Ele disse: “Para onde foi a cor? Para onde foi a cor? Parece que está a preto e branco...”. “Parece que está a preto e branco...”, disse ele...! E eu disse: “É em preto e branco”, bolas! É engraçado, mas os financiadores que viram as cenas não são loucos... Os loucos aqui somos eu e tu! Eles querem a porcária duma história. Não me querem matar... Só queriam uma história! Estavam dispostos a dar cem mil dólares se eu lhes mostrasse uma história... E eu disse que tinha uma história sobre sobrevivência. Todo o mundo tenta sobreviver, certo? *The Survivors*! Se eu tivesse feito esse mesmo filme com um realizador americano e a cores... eu estaria no topo do mundo em seis meses. Sabias? A mesma história... Tu só precisavas... Só precisas de uma história, Friedrich! Estou sempre a dizer-te isto... Sem uma história tu não és nada! Não se faz um filme sem história! Já viste uma casa sem paredes? É a mesma coisa... Não se faz uma casa sem paredes... Um filme precisa de paredes, Friedrich! Precisa de paredes! Entendes?

Friedrich – Paredes para quê? O espaço entre as personagens aguenta o fardo...

Gordon – Não! Tu estás a falar...

Friedrich – O espaço entre as pessoas...

Gordon – Estás a falar de realidade. Que se lixe a realidade Friedrich... Quando é que vais acordar? O cinema não trata da vida... Ninguém quer ver isso...

Gordon (entoando uma melodia) - Hollywood, Hollywood... nunca existiu um lugar tão bom, como Hollywood... como Hollywood... O que fazes durante o dia amigo? O que fazes durante o dia? O que fazes durante o dia... (...)" (Sievernich, 1982)

O extracto da conversa do produtor Gordon com o realizador Friedrich Munro é um documento de primordial importância para, de forma imediata, se entender as problemáticas relações entre a indústria e o cinema a preto e branco. Poderemos nesta relação acrescentar ainda os factores cinema europeu e cinema americano.



Fig. 27 – *O Estado das Coisas* de Wim Wenders (1982)

É um facto, na constante procura da novidade e na insaciável ânsia de constantemente surpreender o espectador, a indústria do cinema vê com muita relutância a opção pela produção a preto e branco. Tal como percebemos pelo desabafo do produtor Gordon no filme de Wim Wenders, é extremamente difícil seduzir potenciais financiadores para uma produção que não contempla uma fotografia a cores. Após a massificação da cor no cinema a indústria passou a entender o preto e branco, não como uma muito válida opção estética do autor, mas sim como um processo limitado tecnologicamente, por conseguinte ultrapassado e não muito digno de ser apelativo para o público que facilmente poderá também interpretar a opção monocromática como uma fragilidade financeira da produção. Em entrevista publicada em 2011, Woody Allen, confirma mesmo esta dedução ao afirmar, “Pensam¹⁰⁰ que (um filme a preto e branco) é de qualidade inferior, que não temos dinheiro suficiente para o fazer a cores (Lax, 2011, p. 249). Apesar de tudo, associar uma produção cinematográfica a preto e branco com limitações de ordem financeira é, à luz do século XXI, um perfeito equívoco. Longe vai o tempo em que a película colorida apresentava no mercado custos tão elevados e

¹⁰⁰ Woody Allen refere-se ao público.

incomportáveis, que produções com baixo orçamento acabavam por não ter outra opção senão recorrer à bem mais económica película a preto e branco. Com a proliferação do cinema digital, em detrimento do “clássico cinema de película” os custos de produção são idênticos, independentemente duma opção pela cor ou pelo preto e branco, e esta questão não deveria mais colocar-se. Existe, no entanto, é um facto, um certo constrangimento da indústria em aceitar que o cinema continue a produzir-se sem recurso à cor. Façamos o exercício de analisar os prémios de *Melhor Filme* atribuídos ao longo dos anos pela *Academia* de Hollywood (ver anexo 1). Entre 1927 e 1938, o *Óscar* foi atribuído exclusivamente a filmes produzidos a preto e branco (recorde-se que a cor surge em 1935). Entre 1939 e 1960 a Academia foi premiando, quer filmes a preto e branco, quer filmes a cores, entendendo desta forma, a validade das duas variantes. A partir de 1960 (com o *Óscar* de *Melhor Filme* para *The Apartment* de Billy Wilder) e ao longo de trinta e três anos, até 1993 (com o *Óscar* de *Melhor Filme* para *A Lista de Schindler* de Steven Spielberg) o cinema a preto e branco passou a ser desconsiderado pela Academia que, em 1967, vaticinando precipitadamente e erroneamente um futuro exclusivamente colorido para a sétima arte, chegou mesmo a abolir, entre outros, o prémio de *Melhor Guarda-Roupa* para filmes a preto e branco. “O ano de 1966 foi o último em que houve prémios divididos para obras a cores e a preto e branco, em várias áreas. (...) Curiosamente, o preto e branco fez a despedida na primeira cerimónia dos Óscares transmitida a cores pela televisão...” (QuidNovi - Edição e Conteúdos, 2005, p. 162)

Depois de *A Lista de Schindler* foram necessários mais dezoito anos até que, em 2011, o *Óscar* de *Melhor Filme* voltasse a ser atribuído a uma produção a preto e branco, no caso o filme *O Artista* de Michel Hazanavicius. Uma leitura mais descuidada do acima escrito pode levar à dedução de que uma diminuição de premiações para filmes a preto e branco se deve ao facto dos mesmos já praticamente não se produzirem. Uma dedução errada. Evidentemente a produção a cores é actualmente muito mais rica em termos quantitativos quando comparada com a produção a preto e branco mas, só nos últimos anos, vários foram os filmes produzidos a preto e branco que, não sendo premiados nos Estados Unidos da América pela *Academia* de Hollywood, tiveram um enorme reconhecimento quer por parte do público quer através de várias premiações em festivais. Longas-metragens a preto e branco como *Heimat – Crónica de uma Nostalgia* (2013) de Edgar Reitz (*Bavarian Film Award* para *Melhor Produção*), *Ida* (2013) de

Pawel Pawlikowski (*Filme do Ano* atribuído pela *Academia Europeia de Cinema*), *Nebraska* (2013) de Alexander Payne (*Prémio Fipresci* no *Festival de Cinema de Estocolmo*), *Frances Ha* (2012) de Noah Baumbach (nomeado *Film of The Year* no *London Critics Circle Film Awards*), *O Cavalo de Turim* (2011) de Béla Tarr (*Grande Prémio do Júri* no *Festival de Berlim*), *O Laço Branco* (2009) de Michael Haneke (*Palma de Ouro* no *Festival de Cannes*) integram uma muito longa lista de produções que, praticamente esquecidas nas nomeações para o *Óscar*, acabaram por obter uma muito confortável recepção em muitos festivais, sobretudo na Europa, onde o preto e branco parece obter uma muito melhor recepção. Nos Estados Unidos da América a indústria do cinema há já muitas décadas se afirmou fortemente vocacionada para um cinema altamente direccionado para o grande público, procurando alcançar aquilo que vulgarmente se classifica de cinema espectáculo, em oposição a um, também chamado, cinema de autor. Um cinema espectáculo onde a paleta de cores parece mais facilmente seduzir um grande público pouco preparado, por pouco educado, para um cinema de cariz autoral, onde o preto e branco potencia um sem número de sensações e emoções, porém não tão imediatas e evidentes, por suscitarem a necessidade de uma recepção disponível, empática e comprometida por parte do espectador. Um cinema espectáculo numa constante procura de agradar ao público, predisposto para os grandes sucessos de bilheteira e em quase oposição a um cinema de autor, culturalmente mais implicado, confinado a plateias bem mais modestas.

“Poucos foram os cineastas que conseguiram conciliar qualidade artística com sucesso comercial. Muitos colocaram o aspecto financeiro à frente de tudo, assumindo, sem qualquer problema, que as suas obras não foram concebidas para justificarem a etiqueta de arte.

Alfred Hitchcock, que não figura, de forma alguma, no grupo dos realizadores mais comerciais, explicou que, também para ele, os gostos do grande público sempre constituíram uma prioridade: “O cinema consiste em encher as salas de espectadores.”” (QuidNovi - Edição e Conteúdos, 2005, p. 168)

Obviamente que, quando se fala de público no contexto comercial do cinema, não podemos de forma alguma deixar de alargar o leque de potenciais fontes de proveitos financeiros na exploração de uma obra cinematográfica. Desde que a televisão passou a invadir os lares um pouco por todo o mundo que as receitas dum filme não se esgotam no número de espectadores nas salas de cinema. A venda de direitos de exibição junto

dos inúmeros canais de televisão passou, desde os anos 60 do século XX, a ser visto como uma muito aliciante fonte de proveitos. Agradar ao consumidor de televisão passou a ser um elementar factor de equação desde o primeiro momento da produção de um filme. E como se julga que o consumidor de televisão tem uma maior apetência pela cor do que pelo preto e branco... a indústria do cinema não se mostra muito disponível para grandes investimentos monocromáticos.

Será, no entanto, válida a dedução que confere ao público uma maior apetência pela cor em detrimento do preto e branco? É muito famosa a citação de Charles Chaplin onde o actor e realizador afirma “Eu não creio que o público saiba o que deseja; é a conclusão que tirei da minha própria carreira.” Apud (Barbáchano, 1979, p. 47). Pela afirmação de Chaplin deduzimos e concordamos que o público não tem uma motivação de consumo de conteúdos, quer cinematográficos, quer televisivos muito bem definidos. Tende a procurar uma programação televisiva mais superficial e pouco complexa do ponto de vista cultural onde o universo de interesses parece muito preenchido com façanhas de super-heróis, crimes de faca e alguidar, a vida dos outros e o sensacionalismo aplicado ao dia-a-dia. Tende a procurar um conteúdo programático leve e desnutrido de substância cultural porque é também esse o conteúdo que, em grande escala, tem à sua disposição e não outro. Seria pois bastante pertinente ponderar se realmente o público pretende consumir os conteúdos que consome ou se só os consome porque são os que estão ao seu alcance, ainda por cima bem adornados, quase sempre, de fortíssimas e altamente sedutoras campanhas de marketing. Não estará a televisão, ela própria, a formatar o público, com o pressuposto de entender e procurar respeitar os seus gostos? Giuseppe Richeri, Professor de Media na *Università della Svizzera Italiana* aborda, de forma muito clara e objectiva, esta problemática das relações das audiências televisivas afirmando:

“De um modo geral, não me parece que sejam os gostos do público que tenham determinado, até ao momento, a oferta televisiva, pelo contrário tem sido a oferta televisiva que tem formado o gosto do público. Com a passagem da televisão de serviço público a televisão comercial, passa-se substancialmente de uma “pedagogia institucional” a uma “pedagogia dos consumos”, mas embora mudem os conteúdos da programação é sempre o emissor quem decide, entre todas as possibilidades, o que há-de transmitir. O público nunca tem a possibilidade de saber quais poderiam ter sido as alternativas e nunca pode promovê-las.” Apud (Campos, 1994, p. 100)

O facto do mercado televisivo partir do princípio que conhece os gostos do público e que estes não passam por determinados programas de índole cultural (onde podemos também incluir uma programação de cinema a preto e branco) conduziu, e conduz ainda, a uma programação que formou, e continua ainda a formar, o público num sentido que se distanciou, e vem ainda a distanciar-se, dos parâmetros universalmente considerados de cariz cultural. O público não é livre pois consome aquilo que lhe é fornecido, não tem grande escolha e, em muitos casos, não conhece nada mais, para além do que lhe é sugerido consumir. O mercado televisivo assumiu e assume que o público não quer assistir a filmes a preto e branco por isso evita exhibi-los. Para muitos indivíduos, sobretudo das actuais novas gerações, consumidores de televisão e de conteúdos disponibilizados na internet e em várias outras tecnologicamente avançadas plataformas digitais, o preto e branco é algo praticamente desconhecido e, em muitos casos, uma perfeita novidade.

Se a televisão não exhibe produção a preto e branco, a exploração cinematográfica perde uma importantíssima fonte de receitas. Para evitar perdas os produtores tendencialmente rejeitam o preto e branco e privilegiam a cor ou, em pouco frequente alternativa, comprometem o realizador e lançam o filme em duas distintas versões, como aliás aconteceu em 2013, com o filme *Nebraska* de Alexander Payne que, segundo o próprio afirmou na primeira pessoa: “Fiz uma versão colorida do filme para canais de TV específicos na Moldávia, na Serra Leoa, Laos e em qualquer outro lugar, mas espero que ninguém a veja. Há elementos no roteiro, na austeridade dos personagens e da paisagem que só poderiam ser transmitidos a preto e branco” (Szklański, 2013). Os produtores que aceitam o desafio do preto e branco poderão estar irremediavelmente condenados ao fracasso comercial. Recordando as palavras do produtor Gordon, personagem do filme *O Estado das Coisas*: “Se eu tivesse feito esse mesmo filme com um realizador americano e a cores... eu estaria no topo do mundo em seis meses.”.

Pelo exposto nas últimas linhas tendemos a afirmar, em jeito de resumo, que o mercado televisivo tem uma importância fulcral na diminuição quantitativa da produção de filmes a preto e branco. Apostar na produção de um filme a preto e branco exige coragem ao assumir que as vendas de direitos de exibição junto de mercado televisivo está bastante mais dificultado. Associar qualidade cultural e sucesso comercial é actualmente tarefa complicada e difícil de alcançar em virtude do público ter vindo a ser

formatado para uma programação mais ligeira. Uma mais forte penetração da estética do preto e branco nas grandes massas está dependente de novas visões que possam ser adoptadas na elaboração de alternativas grelhas de programação televisiva. Caberá, ou deveria caber, aos estados soberanos, através das suas televisões públicas e tendencialmente mais descomprometidas com lucros financeiros, proporcionar aos seus cidadãos momentos de programação formativos, culturalmente comprometidos e alternativos, capazes de conferir ao público uma verdadeira e democrática capacidade de escolha. Como tal horizonte se tem vindo a demonstrar longínquo, o cinema a preto e branco, como vimos fortemente pressionado pelas necessidades cromáticas da indústria, continuará a enfrentar megalómanas dificuldades de divulgação, estando disponível apenas para aqueles que militantemente o procuram em alternativos festivais de cinema, cineclubes, cinematecas, casas da cultura e, pontualmente, nas prateleiras das videotecas das escolas de cinema espalhadas pelo cinco continentes.

1.3.3 - A colorização de filmes a preto e branco

Quando falamos de colorização de filmes a preto e branco deveremos antes de mais contextualizar e distinguir dois períodos da história do cinema: o período de 1896 a 1935, anos em que o registo das imagens em movimento só poderia, por limitações de ordem técnica, ser feito a preto e branco, e o período de 1935 até à actualidade, onde registar a preto e branco passa a ser uma opção. Até 1935 procurava-se a cor utilizando várias técnicas, algumas engenhosas, de colorização da própria película a preto e branco. No pós 1935, já com a possibilidade de registar a cores e com o preto e branco a tornar-se numa verdadeira opção estética, a colorização faz-se quase sempre contra a própria vontade do realizador que, dispondo da técnica colorida optou pelo preto e branco, mas depois a sua obra foi alvo de posterior colorização, quase sempre promovida pela ânsia da indústria cinematográfica em apresentar mais novidades, no caso, apresentar filmes que o público conhecia na sua versão original, idealizada pelo seu criador, em versões colorizadas travestidas de novidade. Até aos dias de hoje esta

questão da colorização de filmes a preto e branco (pós 1935) é uma questão fracturante que divide e apaixona realizadores, produtores, críticos, actores e demais agentes intervenientes na indústria do cinema.

A ambição de alcançar a cor não era exclusiva dos primórdios do cinema, já na fotografia haviam sido feitas inúmeras experiências de colorização. Aliás, a procura da cor no cinema é também, pode afirmar-se, uma consequência de práticas já experienciadas na fotografia e de uma coexistente problemática entre duas exigências, que o crítico de cinema italiano Cherchi Usai definiu como “tendência à abstracção e tendência à busca de semelhança com o mundo real” (Usai, 2000, p. 95). Tom Gunning, professor de História da Arte, Cinema e Media na Universidade de Chicago, defende por seu lado que a motivação para introduzir a cor no cinema se prende única e exclusivamente com questões relacionadas com o realismo:

“A motivação original para a adição de cores às imagens em movimento parece ter sido o realismo. Os espectadores de algumas das primeiras projecções experienciaram a falta de cores como falta de realismo, e a primeira exibição do Vitascópio¹⁰¹ incluía vários filmes coloridos à mão, o que indicava uma preocupação de Edison com o elemento que faltava.”¹⁰² (Gunning, 2014)

Concordando em absoluto com Cherchi Usai e discordando com a perspectiva de Tom Gunning que defende uma motivação única, constatamos que nestes primeiros anos do cinema, parece demasiado ambicioso e sobretudo, pouco rigoroso, generalizar, concluindo que a cor buscava unicamente uma semelhança com o mundo real tais eram os diferentes processos e formas de colorização que não tinham sequer um código pré-estabelecido para o significado das cores. Georges Méliès, por exemplo, encontra na colorização uma ferramenta por excelência para a criação de ambientes estranhos, bizarros e fantásticos. De qualquer forma, é razoável afirmar que às vezes as cores tinham sentidos visivelmente realistas, com o azul aplicado ao céu e o verde à vegetação. Outras vezes, o que se constata é que não é simples perceber as motivações na utilização de determinadas cores, em determinadas situações, dado o carácter muitas vezes altamente díspare da cor utilizada na película com a observada na vida real. A aparente ausência de um rígido critério na utilização das cores no processo de

¹⁰¹ O Vitascópio era um projector de cinema comercializado por Thomas Alva Edison.

¹⁰² Tradução livre a partir do original em inglês.

colorização apenas pode ser confrontada com uma, por vezes aparente, sintonia na utilização de determinadas cores que, com frequência, são associadas a determinadas situações, assim, em *O Cinema como Arte*, Ralph Stephenson e Jean R. Debrix tentam fazer o diagnóstico da situação defendendo a existência de um reportório semântico para a utilização das cores dos tingimentos: “azul para cenas nocturnas, dias de verão e idílios amorosos; verde para locações em campos e mares; vermelho para cenas de incêndios e assassinatos; lilás para ambientações nocturnas e de agonia romântica, etc.” (Stephenson & Debrix, 1969, p. 152). Nas primeiras décadas do cinema a procura de códigos fixos na utilização da cor no processo de colorização é uma tarefa que se apresenta infrutífera. “A chave é perceber que não havia um código fixo. Havia intertextualidade, sem dúvida, uma memória de cores de outros filmes, e esta é talvez uma direcção melhor para pesquisa do que tentar achar códigos fixos.” (Hertogs & Klerk, 1996, p. 66)

Em 1935, com a introdução do processo *Technicolor System 4* na rodagem do filme *Becky Sharp* realizado por Rouben Mamoulian, o cinema atinge um novo patamar, ou se quisermos, liberta-se da imposição técnica e passa a poder contar com o contributo da cor no acto de fazer cinema. Após 1935 e até aos dias de hoje, o cinema a preto e branco continuará a existir mas como uma verdadeira opção. A partir desta data cumprirá, antes da rodagem do filme, decidir por qual das duas vias optar: pela via da cor ou pela via do preto e branco.

Logo após as primeiras experiências cinematográficas dos irmãos Lumière, de Thomas Alva Edison ou de Georges Méliès a introdução da cor nas imagens em movimento passou a ser algo ambicionado. Em 1895 *Anna Belle Serpentine Dance* foi o primeiro filme da história do cinema a ser colorido por Thomas Alva Edison. Os irmãos Lumière também experimentaram a colorização, ao que se crê, com a colorização manual de *The Serpentine Dance*. Também já no dobrar do século XX, George Méliès na sua busca incessante por um cinema espectáculo, haveria de colorizar vários filmes com destaque para aquele que poderá ser considerado o mais mediático *Le Voyage dans la Lune*.

A colorização manual, por esta altura consistia na aplicação manual de cor, *frame a frame*, utilizando minúsculos pincéis, lentes de aumento e estencéis¹⁰³. Cada cópia¹⁰⁴ do filme tinha de ser pintada por um grupo de trabalhadores e cada um era responsável por aplicar uma cor na cópia toda. Estes processos tendiam a realçar os aspectos abstractos dos filmes, ajudando a criar atmosferas fantásticas e bidimensionais. Era um processo moroso que, a título de curiosidade e porque a maioria dos registos bibliográficos o referem, era confiada quase exclusivamente a mulheres organizadas em linhas de montagem mas que, por muito moroso, resultava em muito pouco rentável¹⁰⁵ financeiramente. A francesa Madame Thuiller chefiava um grupo de cerca de duzentos e vinte mulheres e acompanhou ao longo de quinze anos o processo de colorização dos filmes de Georges Méliès. Em entrevista dada em 1929, haveria de descrever desta forma todo o processo:

“Eu colori todo o Méliès, de 1897 a 1912, e todos à mão. Passava as noites escolhendo e seleccionando as amostras de corantes. Durante o dia, operárias aplicavam os corantes de acordo com as minhas instruções. Cada uma delas era especializada em apenas uma cor e usualmente havia mais de vinte. Nós usávamos corantes muito finos à base de anilina, que eram diluídos com água e álcool. Os tons ficavam, assim, transparentes e muitos brilhantes.”¹⁰⁶ (Yumibe, 2014)

Em 1896, a *Société Pathé Frères* surge em Paris com uma visão altamente industrial da forma de fazer cinema. Na procura de novos públicos e novos mercados, tentando sempre uma cada vez maior rentabilidade financeira do cinema, a *Pathé* investe em novas experiências, nomeadamente de colorização de filmes. O processo de colorização desenvolvido e implementado pela *Pathé* era diferente do processo experimentado tanto pelos irmãos Lumière, como por Georges Méliès ou por Thomas Alva Edison (um processo de pintura manual onde no resultado final se evidenciavam inúmeras imperfeições dado que, por muito perfeccionista que fosse o artista, o tamanho do

¹⁰³ A técnica de estêncil consistia em recortar com estiletes, em cada fotograma da película, a área que haveria de receber a cor. Para cada cor usada existia uma cópia estêncil. Eram usadas, em média, três cores por filme, no entanto, filmes considerados mais importantes poderiam receber até um máximo de sete.

¹⁰⁴ Existiam sempre muito menos cópias colorizadas do que em (original) preto e branco. Preços mais elevados eram cobrados aos espectadores para assistirem às versões colorizadas.

¹⁰⁵ Estima-se que, por esta altura, para que o processo se tornasse económico e consequentemente rentável teriam de ser produzidas cerca de duzentas cópias de cada filme.

¹⁰⁶ Tradução livre a partir do original em inglês.

fotograma não permitia uma grande precisão na distribuição das diferentes cores). A *Pathé* criou um sistema patenteado de colorização semiautomática de fotogramas a que deu o nome de *Pathécolor*. Esta técnica¹⁰⁷, muito usada sobretudo entre 1905 e 1915, empregava moldes para depois aplicar as cores que passavam assim a ter contornos mais bem definidos e uma maior uniformidade. Comparando com as técnicas de pintura à mão, o processo *Pathécolor* era mais acessível mas, mesmo assim, muito elevado. Bastante mais acessíveis eram as técnicas de tingimento e viragem. O tingimento¹⁰⁸ consistia em aplicar cor por forma a tingir a base do filme, quer através de imersão do filme num banho de anilina¹⁰⁹ (mais comum) quer através da utilização de pincel. A viragem¹¹⁰ consistia no processo de obter imagem colorida através de um banho que substituí a prata da emulsão por um sal colorido (viragem directa), por um sal incolor que era então substituído por outro sal colorido (viragem indirecta) ou por um sal incolor que era depois colorizado com corante orgânico (mordança¹¹¹). Dada a variedade existente de corantes orgânicos, o processo de mordança permitia um maior leque de gradações cromáticas.

Numa verdadeira corrida à cor, procurando registar com exactidão todas as matizes existentes na natureza, nas primeiras décadas do cinema muitos foram na Europa e Estados Unidos os processos de cinematografia a cores patenteados e que, apesar de alguns não terem sido muito bem sucedidos, foram mais longe, muito para além da pintura de *frames* à mão, estêncil, tingimento e viragem.

Não pretendendo neste escrito, por não ser esse o seu objectivo primordial, aprofundar de forma demasiado minuciosa as questões técnicas inerentes às diferentes tecnologias

¹⁰⁷ À semelhança do que acontecia no processo de colorização de Georges Méliès, também na *Société Pathé Frères* este processo era desenvolvido por mulheres, aqui, neste caso, trabalhavam entre trezentas e quatrocentas.

¹⁰⁸ (*tinting* em inglês) Posteriormente os fabricantes de película passaram a disponibilizar película pré-tingida de diversas cores, que possuía a vantagem de oferecer um aspecto bem mais uniforme da cor.

¹⁰⁹ A anilina pertence à classe orgânica das amidas e foi descoberta em 1826 por Otto Unverdorben. A anilina pode também ser denominada por fenilamina. É um composto orgânico que no seu estado puro apresenta-se como um líquido oleoso incolor que se torna castanho em contacto com o ar. Tem um odor característico e é pouco solúvel na água e solúvel em álcool e éter. A anilina é uma substância muito venenosa e é usada muitas vezes como matéria-prima de muitos corantes. É usada na produção de medicamentos e de sais de diazônio.

¹¹⁰ (*toning* em inglês)

¹¹¹ Dada a variedade existente de corantes orgânicos, o processo de mordança permitia um maior leque de gradações cromáticas. A título de curiosidade refira-se que o processo de mordança é ainda presentemente utilizado mas, desta feita, no contexto de *hair-styling* (pintura de cabelos).

desenvolvidas para alcançar a cor no cinema, parece no entanto pertinente referenciar e descrever, ainda que muito sucintamente algumas características de algumas delas.

Em 1861, o físico e matemático britânico James Clerk Maxwell utilizou pela primeira vez na fotografia o processo de síntese aditivo¹¹². Este processo baseia-se na soma ou combinação das luzes primárias: verde, vermelho e azul para se produzir como resultado uma outra cor. O processo de síntese subtrativo, por seu turno, consiste em obter cores através dos pigmentos que contém ou não uma determinada cor complementar. Refira-se que, as cores pigmento primárias subtrativas são: o magenta, o ciano e o amarelo e as cores primárias aditivas são o vermelho, o verde e o azul. Todas as cores podem ser criadas pela soma ou subtração dessas cores.

O *Kinemacolor*, considerado na época a “oitava maravilha do mundo”, foi um processo inventado em 1906 pelo pioneiro do cinema inglês, George Albert Smith (1864 – 1959) e foi lançado em 1908 pela empresa *Charles Urban Trading Company*. Este processo, que já não mais dependia de colorizações químicas, manuais ou mecânicas, que era considerado por muitos o primeiro êxito no processo de coloração de filmes, foi utilizado comercialmente entre 1908 e 1914. Exigia uma câmara bioscópica tradicional com um disco obturador, que girava à frente das suas lentes, e que estava dotado de filtros nas cores vermelho e verde, desta forma, por toda a extensão da película o negativo trazia informação de vermelho num fotograma e de verde no seguinte. O projector, teria de estar equipado com um obturador com filtros coloridos em vermelho e verde. Enquanto novidade, o *Kinemacolor* conseguiu um sucesso assinalável junto do público, cativado essencialmente pelos documentários até então produzidos mas, ao fim de algum tempo, este sistema acabaria por falir dado o custo assinalável do aluguer do projector e seu consumo eléctrico, da falta de quantidade de dramas, comédias e demais géneros que permitisse uma boa rotação em sala e sobretudo, pelo deficiente registo de imagens que conduzia a uma pouco natural fluidez das imagens coloridas e onde o vermelho e o verde muitas vezes apareciam não nos objectos mas em torno deles.

¹¹² James Clerk Maxwell tirou três fotografias iguais, cada uma com um filtro de cor diferente: azul, verde e vermelho. Obteve desta forma três transparências positivas que levou depois a um projector cuja lente se encontrava coberta pelos mesmos filtros azul, verde e vermelho. Apesar do filme ser a preto e branco, as cores apareceram na foto uma vez que foram adicionadas no negativo preto e branco.

De forma muito semelhante ao *Kinemacolor*, o *Prizmacolor II*¹¹³, patenteado em 1917 por William Dorian Kelley era baseado no sistema substractivo e utilizava também para a captura da imagem um negativo preto e branco que registava o vermelho e o verde por meio de um obturador com filtros nessas cores. As duas informações de cor eram impressas num único filme através da distribuição de corantes verde e vermelho pela película, o que facilitaria depois a exibição de cópias num projector *standard*. Foram realizados cerca de setenta filmes utilizando o processo *Prizmacolor II*, na maioria curtas-metragens, sendo que, o sucesso junto do público manifestava-se mais na Grã-Bretanha do que nos Estados Unidos. O processo *Prizmacolor II* não beneficiava de uma boa distribuição dos pigmentos pela película o que acabava por adulterar o resultado final e onde o objectivo de alcançar as cores reais acabava por não ser alcançado.

Em 1929, é introduzido na indústria cinematográfica o processo *Multicolor*, um processo substractivo de cor, baseado no processo *Prizmacolor*. Era utilizada uma qualquer câmara de duas bobines onde uma delas registava a cor vermelha através de uma película pancromática tingida e a outra registava a cor azul através de película ortocromática. Uma impressora óptica especial tratava da impressão final onde as componentes de cores ficavam juntas em lados opostos da cópia positiva. Na impressão, os negativos originais passavam juntos pela impressora óptica com o positivo final entre eles. A emulsão do filme positivo sensível ao azul (ortocromático) recebia o negativo correspondente ao registo do vermelho e a do filme positivo com emulsão sensível ao vermelho (pancromática), recebia o negativo azul. Depois de processado, o positivo era alvo de um banho de viragem com o corante ciano para a parte vermelha do filme e a um banho de viragem com urânio e corante vermelho para o lado correspondente ao azul. Não foram produzidas longas-metragens com o processo *Multicolor*, apenas curtas sequências de alguns filmes. Tal insucesso comercial precipitou a *Multicolor Corporation* para a falência, em 1932.

Baseado no *Prizmacolor* das décadas de 1910 e 1920 e no *Multicolor* dos finais da década de 1920 e 1930, o *Cinecolor* foi desenvolvido por William T. Crispinel e Alan M. Gundelfinger para a *Cinecolor Corporation*, que em 1932 surge após a falência da *Multicolor Corporation*. Nas suas várias mutações o processo *Cinecolor* foi usado entre

¹¹³ O *Prizmacolor II* surge após o fracasso de outros sistemas aditivos, nomeadamente, o *Panchromotion*, o *Kesdacolor* e o *Prizmacolor I*.

os anos 1932 e 1955. Produzia vermelhos, laranjas, azuis e tons de pele vibrantes mas as representações de cores como o verde ou o roxo foram praticamente excluídas. Este processo necessitava de câmaras maiores do que o normal, de duas bobines, em cujas películas eram gravadas as diferentes partes do espectro de cor: vermelho e verde. Este era um processo complexo que assentava em complexas e pesadas reacções químicas. Poucas foram as salas de cinema que se adaptaram ao *Cinecolor*, muito pelo facto de neste sistema o som ser gravado na película, de forma incompatível com a forma como o som era gravado nos filmes a preto e branco, que eram uma imensa maioria na época. Pelos motivos expostos o *Cinecolor* não teve grande sucesso nas décadas de 30 e 40, onde foi utilizado maioritariamente na produção de curtas-metragens.

Em 1913, os engenheiros Decaux e Lemoine desenvolveram para as indústrias Gaumont¹¹⁴ um sistema que consistia na projecção de três imagens a preto e branco de forma síncrona, com três filtros: um azul, um verde e um vermelho. Este sistema recebeu o nome de *Chronochrome* e implicava a existência de um projector equipado com filtros de cor. A câmara *Chronochrome* dispunha de três lentes dispostas verticalmente, cada uma das quais dotada de um filtro na cor primária, capturando o verde, o vermelho e o azul simultaneamente no negativo a preto e branco. O processo *Chronochrome* permitia a obtenção de cores consideravelmente brilhantes e é considerado, ainda que longe de obter as cores ditas reais, uns dos processos mais fiéis na reprodução da cor na segunda década do século XX. Apesar do considerável sucesso, a comercialização do *Chronochrome* ficou muito rapidamente inviabilizada dada a dificuldade de manuseamento dos caros e volumosos projectores e do desgaste demasiado rápido das películas. Foram realizados apenas umas poucas dezenas de filmes em *Chronochrome* que foram exibidos em pequenas salas de cinema em Paris, nunca conseguindo este processo alcançar grandes escalas de produção que o poderiam tornar rentável financeiramente.

Em 1916, surge o processo *Kodachrome*, patenteado pelo inventor, engenheiro e fotógrafo anglo-americano John G. Capstaff. Era um processo substractivo de duas cores criado originalmente para a fotografia.

¹¹⁴ A Gaumont era uma empresa francesa de produção cinematográfica fundada em 1895 pelo engenheiro e inventor Léon Gaumont (1864 – 1946).

“Foi construída uma câmara dotada de duas lentes, que expunha dois *frames* ao mesmo tempo, um através do filtro vermelho, outro através do filtro verde. A partir desse negativo, uma cópia positiva era feita em um mesmo filme de dupla camada. A impressão era obtida de tal modo que cada um dos *frames* era colocado – por meio de uma impressora óptica – de lados opostos da película, em acurado registo. Após processado por um revelador especial, que endurecia a sua emulsão, o filme era submetido a um banho de corante vermelho para o lado correspondente à gravação do verde e de verde para o lado correspondente à gravação do vermelho. Essa cópia final podia, consequentemente, ser exibida mediante projectores *standard*.” (Barbosa, 2007, pp. 118 - 119).

O processo *Kodachrome* só em 1922 começou a ser explorado comercialmente, tendo sido bastante utilizado em curtas-metragens. Dado que a câmara era dotada de duas lentes, o *Kodachrome* apresentava o problema do erro de paralaxe¹¹⁵ típico de sistemas que capturavam com duas lentes.

Em 1915, surge a *Technicolor*, marca norte-americana propriedade da *Technicolor Motion Picture Corporation*, fundada pelos engenheiros Herbert Kalmus e Daniel Comstock que, por esta altura, se haviam afastado do *Massachusetts Institute of Technology* (MIT). A *Technicolor* é considerada a mais bem-sucedida empresa no ramo da cinematografia em cores naturais na primeira metade do século XX e desde a sua criação promoveu inúmeros avanços no campo do filme colorido, nomeadamente através dos processos *Technicolor System 1* (1917), *Technicolor System 2* (1922), *Technicolor System 3* (1928) e *Technicolor System 4* (1932).

Na câmara desenvolvida pela *Technicolor* em 1917 (*Technicolor System 1*¹¹⁶),

“a imagem entrava por uma única lente, onde tinha a mesma imagem multiplicada por duas devido a um prisma, cada imagem era filtrada por um filtro diferente, um vermelho e um verde, os fotogramas de cada ficavam um sob o outro. Os filtros coloridos estavam nas lentes do projector. As imagens para cada filtro eram iguais, só mudavam as cores, na verdade, a variação de luminância de cinza para cada cor. O positivo de exibição era igual ao negativo, com as imagens umas sob as outras, um par de fotogramas para

¹¹⁵ O erro de paralaxe ocorre quando há uma diferença entre o tamanho da imagem vista através do visor e o tamanho da imagem captada pelas lentes da objectiva. O erro de paralaxe pode induzir o operador de câmara para deficientes enquadramentos uma vez que, o que ele vê através do visor da câmara não é exactamente aquilo que ele vai captar.

¹¹⁶ O *Technicolor System 1* foi estreado no filme americano *The Gulf Between* (1917) realizado por Wray Bartlett Physioc e com uma duração de setenta minutos.

formar uma imagem na tela. Duas imagens iguais projectadas uma sobre a outra na tela, uma para cada filtro. No momento da projecção os filtros faziam surgir as cores sobrepostas, logo coloridas, uma de cada lente e filtro.” (Junior, 2007, pp. 37 - 38)

O resultado obtido com o processo *Technicolor System 1* estava ainda muito longe de poder associado a um filme a cores...

No *Technicolor System 2*¹¹⁷,

“Era utilizado o método subtractivo de cores com duas películas coladas na cópia final de projecção (...) a câmara sofre alterações e melhorias (...) a mudança mais significativa aconteceu no filtro que captava a imagem verde, foi substituído por outro que além do verde também captava o azul, resultando em um tom azul-esverdeado. Outro avanço importante foi a evolução do prisma da câmara que multiplicava a imagem, agora de melhor qualidade óptica gerando menos perda de luminosidade e qualidade na imagem. (...) O grande avanço dessa segunda tentativa era não ter mais a necessidade dos filtros na projecção, logo qualquer projector, de qualquer cinema podia exhibir um filme *Technicolor*, pois todo o mecanismo de obtenção de cores se daria em laboratório, no processo de finalização.” (Junior, 2007, pp. 39 - 40).

Em 1928, surge o *Technicolor System 3*¹¹⁸, um sistema que marca a transição para o sonoro. Este sistema permitia a gravação da banda sonora para acompanhar as imagens.

“Herdeiro de grande parte da tecnologia do *Technicolor n° 2*, este novo processo consistiu basicamente numa forma mais produtiva de copiar os filmes bicolores. Trabalhando com duas camadas de cores em um mesmo lado do filme, em vez de duas películas coladas como anteriormente, o *Technicolor n° 3* inovou ao introduzir, em 1928, a impressão por transferência de corantes (*dye transfer printing*), utilizada também para os seus sistemas posteriores. Nesta técnica, a etapa da captura das cores permaneceu inalterada: a gravação do vermelho era feita normalmente pelo negativo preto-e-branco, e a gravação do verde aparecia de cabeça para baixo, no mesmo negativo, exactamente como antes. A mudança crucial consistiu no método de impressão das cópias de exibição, feito a partir de

¹¹⁷ O *Technicolor System 2* foi estreado no filme americano *The Toll of the Sea* (1922) realizado por Chester M. Franklin e com uma duração de cinquenta e quatro minutos.

¹¹⁸ O *Technicolor System 3* foi estreado no filme americano *The Viking* (1928) realizado por Roy William Neill e com uma duração de noventa minutos. Foi o primeiro filme *Technicolor* com efeitos sonoros e música sincronizada.

duas matrizes responsáveis por transferir cada uma das cores a uma película branca especial. Essas matrizes passavam por um preparo a fim de receber e transferir as camadas de corantes – ciano para a gravação do vermelho e magenta para a gravação do verde. Uma por vez, e em acurado registro, as matrizes eram postas em contacto directo com a película branca, girando por uma máquina dotada de rolamentos pressurizados. Respectivamente o corante magenta e, a seguir, o corante ciano eram transferidos à película branca, como num carimbo. Sobrepostas as duas camadas, tinha-se afinal a cópia para a projecção bicolor, de 35 mm, perfeitamente adaptável aos projectores-padrão das salas de cinema da época.” (Barbosa, 2007, pp. 131 - 132).

Em 1935, surge *Becky Sharp*, o primeiro filme a utilizar a revolucionária tecnologia do *Technicolor System 4*. *Becky Sharp* ao utilizar esta nova tecnologia é considerado o primeiro filme (longa metragem) a cores da história do cinema. Quanto à tecnologia aplicada:

“(…) a câmara de três cores do *Technicolor n° 4*, expunha três negativos separados simultaneamente através de uma única lente. Por trás dessa lente, havia um sistema óptico composto de dois prismas, responsáveis por dividir em dois feixes a luz proveniente do tema filmado. O primeiro feixe atravessava um filtro verde até atingir o negativo preto-e-branco, gravando ali a informação de cor relativa ao verde. O segundo feixe de luz atravessava um filtro magenta (capaz de filtrar os raios de luz azul e vermelha e de bloquear a luz verde), para atingir um negativo bipack, isto é, um filme preto-e-branco duplicado. Ortocromático e dotado de um filtro vermelho, o filme da frente era sensível apenas ao azul, gravando, portanto, a informação de cor relativa ao azul e deixando passar através de si os raios luminosos vermelhos. Pancromático, o filme de trás era sensível à cor vermelha, encarregando-se de registrar a informação relativa a esta cor. Após as filmagens, os negativos eram processados e lavados para se retirar o corante vermelho, deixando-se ali apenas a imagem preto-e-branco. Como no processo anterior, transferiam-se esses negativos (com as gravações de vermelho, verde e azul) para três películas brancas virgens – já com a trilha sonora gravada –, destinadas a serem as matrizes. O passo seguinte era passar essas matrizes por um banho especial que lavava a prata da imagem, deixando um “mapa topográfico” do conteúdo de cor em cada matriz. Cada uma das matrizes era então coberta com a sua complementar correspondente (a matriz vermelha usando ciano, a matriz verde usando magenta e a matriz azul usando amarelo). As três matrizes eram postas em contato com a película branca receptora, dando origem à cópia final.” (Barbosa, 2007, pp. 141 - 142).

Estava assim encontrado o caminho para a gravação com cores reais, um caminho longo feito de alguns avanços e muitos fracassos, um caminho feito de muitas experiências e, sobretudo, um caminho feito com grande convicção que a cor seria elemento imprescindível de reforço ao acto da ilusão das imagens em movimento e, mais ainda, um elemento fundamental para garantir um maior fortalecimento da indústria cinematográfica, convicta no desejo dos espectadores de contemplação de um espectáculo cinematográfico a cores. Um desejo de dotar o cinema de cores que se manifestava, como vimos, desde os primórdios e onde se estima que “cerca de oitenta por cento dos filmes da década de 1920 contenha elementos de cor, incluindo as sombrias obras-primas do expressionismo alemão.” (Parkinson, 2014) O cinema assistiu a uma verdadeira corrida à cor, onde filmes como *Os Dez Mandamentos* de Cecil B. DeMille em 1923, *O Fantasma da Ópera* de Rupert Julian e *Ben-Hur* de Fred Niblo em 1925 para sempre ficam historicamente ligados à utilização de processos tecnológicos ainda pouco amadurecidos, que conduziram irremediavelmente a resultados muito pouco convincentes no que à procura da cor real diz respeito. Nestes filmes a utilização do processo *Technicolor System 2*, longe ainda de uma estabilização no processo evolutivo, havia de provocar uma grande distorção cromática aliada à impossibilidade de captar as cores azul e branca. Em 1935, como vimos, com a utilização do *Technicolor System 4*, no filme *Becky Sharp*, o cinema alcança as cores reais como aliás adverte a publicidade da própria *Technicolor* na década de 1930: “O *Technicolor* pintou, para milhões de fãs, um novo mundo – o mundo como ele é, em todas as suas cores naturais.” (Basten, 2005, p. 28). A partir deste momento filmar a cores ou a preto e branco é uma escolha técnica que compete em exclusivo à equipa de produção.

Se até 1935 a colorização se fazia na ausência de uma resposta de cariz técnico capaz de permitir captar imagens a cores, a partir desta data a colorização faz-se numa tentativa de, quase sempre contra a vontade do realizador (se ainda vivo), despertar novamente o interesse do espectador para uma obra que ele já viu (na versão original a preto e branco) e procura alcançar através da cor o mercado televisivo, pouco disponível para a exibição de filmes a preto e branco. Falar de colorização de filmes (a partir daqui sempre no contexto da produção pós-1935) é falar de Ted Turner um dos maiores entusiastas da colorização. Ted Turner, magnata norte-americano da indústria dos media, fundador do canal de televisão por cabo *CNN – Cable News Network* e sócio do grupo *Time Warner* iniciou na década de 80 do século XX uma verdadeira caça aos

clássicos filmes a preto e branco, colorizando de forma massiva uma grande maioria dos filmes por si detidos, procurando satisfazer a sua ânsia por maiores lucros a obter, sobretudo, na negociação de direitos de exibição em canais televisivos. Ted Turner começou por usar o seu canal de televisão *TNT – Turner Network Television* como chamariz e promoção dos filmes entretanto por si mandados colorizar. A avidez colorizadora de Ted Turner só abrandou na década seguinte, nos anos 90, quando, devido aos altos custos envolvidos no processo de colorização, Ted Turner decidiu abandonar a sua missão de colorizar todo o seu portefólio de filmes a preto e branco.

*Yankee Doodle Dandy*¹¹⁹ filme musical e biográfico, realizado em 1942 por Michael Curtiz e produzido pela *Warner Bros. Pictures, Inc.* foi o primeiro (em 1982) de uma longa lista de filmes que Ted Turner redistribuiu (com a chancela *Metro-Goldwyn-Mayer*¹²⁰) em versão colorizada por computador. O ímpeto colorizador impulsionado por Ted Turner teve de tal forma impacto que de acordo com artigo escrito pelo jornalista Frank Green e publicado no jornal *The San Diego Union-Tribune*, numa primeira fase, estima-se em “cerca de quatrocentos” (Green, 2006) o número de filmes clássicos a preto e branco colorizados. Um ímpeto colorizador que abrangeu clássicos como *Casablanca* de Michael Curtiz (colorizado em 1988), *Fort Apache* de John Ford (colorizado em 1989), *The Maltese Falcon* de John Houston (colorizado em 1986), *Captain Blood* de Michael Curtiz (colorizado em 1987), *The Magnificent Ambersons* de Orson Welles (colorizado em 1989), *My Favorite Wife* de Garson Kanin (colorizado em 1989), *A Night at The Opera* de Sam Wood (colorizado em 1992), *Ninotchka* de Ernest Lubitsch (colorizado em 1991), *Room Service* de William A. Seiter (colorizado em 1989), *Action in the North Atlantic* de Lloyd Bacon (colorizado em 1988), *After the Thin Man* de W. S. Van Dyke (colorizado em 1993) e muitos, muitos outros de vários realizadores e vários géneros desde a comédia ao western, passando pelo musical. Quando certo dia perguntaram a Ted Turner porque havia escolhido colorizar

¹¹⁹ Trata-se de um filme musical que biografa a vida de George M. Cohan (papel interpretado por James Cagney), um dos mais importantes nomes da comédia musical da *Broadway*. *Yankee Doodle Dandy* ocupa a 18ª posição na lista *AFI's 25 Greatest Movie Musicals of All Time* (Institute, 2006), lista elaborada e divulgada em 2006 pelo *American Film Institute*. *Yankee Doodle Dandy* venceu 3 *Óscares* no ano de 1943 nas categorias de melhor actor (James Cagney), melhor banda sonora original e melhor som.

¹²⁰ A *Metro-Goldwin-Mayer* é uma empresa de produção e distribuição de filmes e programas televisivos. Foi fundada em 1924 pelo empresário norte-americano Marcus Loew e adquirida em 1986 por Ted Turner (que setenta e quatro dias após a consumação do negócio foi forçado a vender parte da empresa devido a graves problemas de cariz financeiro).

Casablanca este respondeu “Não fiz porque queria. Tudo o que tento fazer é proteger os meus investimentos.” (Edgerton, 2000, p. 24). Um ímpeto colorizador com o intuito do lucro que, apesar de, como vimos, fortemente impulsionado por Ted Turner teve muitos outros protagonistas que igualmente procuraram na colorização uma fonte acrescida de lucro. A partir dos anos 80 foram surgindo, sobretudo nos Estados Unidos da América empresas que se especializaram, ou criaram departamentos direccionados para a colorização de filmes clássicos. Empresas que se tornaram mediáticas como a *Hal Roach Studios*¹²¹ (fundada em 1983), a *West Wing Studios* (fundada em 2002), ou a *Republic Pictures* (fundada originalmente em 1935 mas só nos anos 80 se dedicou também à colorização) fazem parte de uma longa lista a que se juntam outros nomes como a *CST Entertainment Imaging*, a *American Film Technologies*, a *RHI Entertainment*, a *VCI Entertainment*, a *Annahold BV*, a *Cerulean Fxs*, a *Anchor Bay Entertainment*, a *Grading Dimension Pictures* ou a *Dynacs Digital Studios*. A *Legend Films*, companhia fundada em 2001 e sediada em San Diego na Califórnia, Estados Unidos da América, é presentemente uma das mais bem tecnicamente apetrechadas companhias de distribuição, restauro e colorização de filmes com cerca de duzentos funcionários na Índia e mais vinte e cinco na sua sede. Ao todo a *Legend Films* patenteou onze inovações no âmbito da colorização e, segundo os seus responsáveis, o grau de sofisticação técnica atingido não tem concorrência. De acordo com David Martin, CEO da *Legend Films*:

“O núcleo da tecnologia proprietária da empresa inclui um processo no qual o *software* de colorização pode identificar os vermelhos, azuis e verdes no primeiro quadro e mantê-los consistentes nos restantes frames. (...) A chave do processo é a exaustiva investigação para determinar, tanto quanto possível, os esquemas de cores usadas na filmagem original.

Ninguém sabe qual a cor das calças que *Spanky*¹²² usava, no entanto a *Legend Films* emprega vários especialistas em trajes de época, decoração e arquitectura que estudam arquivos de estúdio para determinar os tons correctos, por exemplo, dos uniformes militares em *The Mark of Zorro* ou o tom metálico do submarino em *It Came From Beneath the Sea*. Todo o

¹²¹ A *Hal Roach Studios* é considerada a primeira empresa (estúdio) a apostar de forma inequívoca no negócio da colorização de filmes por computador. Esta empresa adquiriu em 1983 cinquenta por cento da empresa *Wilson Markle Colorization, Inc.* criada pelo engenheiro canadiano Wilson Markle que em 1970 desenvolveu um processo de colorização para adicionar cor às imagens da lua captadas nas missões do programa espacial norte-americano *Apollo* (*Apollo Space Program* ou, muitas vezes também denominado *Project Apollo*).

¹²² Refere-se ao actor George ‘Spanky’ McFarland (1928 – 1993) conhecido por filmes como *General Spanky*, *Our Gang Follies of 1938* e *Beginner’s Luck*.

processo pode levar até duas semanas de estudo de concepção e mais quatro semanas para implementar a gama de cores.” (Green, 2006)

No seu portefólio de mais de cinquenta colorizações constam filmes como *Miracle on 34th Street* de George Seaton, *My Man Godfrey* de Gregory La Cava, *The Mark of Zorro* de Rouben Mamoulian ou *Plan 9 From Outer Space* de Ed Wood. Uma aposta na colorização que atesta a vocação altamente comercial desta técnica e que, segundo artigo publicado no jornal *The San Diego Union-Tribune*, fez com que o volume de negócios desta empresa crescesse “cerca de 10 vezes, entre 2004 e 2005, após o público *mainstream* aceitar ver a cores os filmes populares de Sherlock Holmes, Curly Howard e Basil Rathbone”¹²³ (Green, 2006). Também em *Bollywwod*, na Índia, a tendência colorizadora se fez sentir e também com assinalável sucesso comercial como confirma o facto de os filmes “*Chetan Anand’s Haqeeqat* (1964) e *Mughal-E-Azam* (1960) de Karimuddin Asif, quando re-lançados em versões colorizadas, terem rendido 8,3 milhões de Dólares.”¹²⁴ (Misek, *Chromatic Cinema: A History of Screen Color*, 2010, p. 169)

Naturalmente que um tal entusiasmo pela colorização de filmes haveria de levantar uma série de pertinentes questões relacionadas com os direitos autorais e haveria igualmente de dividir (e ainda hoje divide) de forma radical uma grande parte dos intervenientes no processo cinematográfico. Se por um lado, Ted Turner, como vimos, liderou aquilo que poderemos chamar de movimento colorizador, por outro lado, o actor James Stewart¹²⁵, liderou um movimento oposto que visava defender os filmes clássicos da mercantilista colorização, ou se quisermos dizer de outra forma, fazer valer os direitos autorais, defendendo as obras cinematográficas de intervenções (leia-se adulterações) perpetradas por terceiros. Ainda na década de 80, James Stewart, já quase surdo, liderou uma verdadeira campanha contra os estúdios para tentar impedir a colorização de filmes a preto e branco, defendendo a propriedade intelectual e o respeito por todos aqueles que

¹²³ Tradução livre a partir do original em inglês.

¹²⁴ Tradução livre a partir do original em inglês.

¹²⁵ James Stewart (1908 – 1997) foi actor um norte-americano de cinema, teatro e televisão. Actuou, ao longo da sua carreira, em oitenta filmes. Ganhou em 1941 o Óscar de melhor actor principal pelo seu desempenho no filme *The Philadelphia Story* (*Casamento escandaloso* em Portugal). Em 1985 foi agraciado com o Óscar Honorário da Academia das Artes e Ciências Cinematográficas. James Stewart tornou-se muito reconhecido pelos papéis desempenhados por si em vários filmes de Alfred Hitchcock nomeadamente, entre outros, *Rope* (1948), *Janela Indiscreta*, 1954 e *The Man Who Knew Too Much*, 1956.

trabalharam nos seus filmes intencionalmente a preto e branco. Uma campanha contra a colorização que foi, igualmente, levada a cabo pelo realizador Frank Capra que se declarou chocado, e terá mesmo adoecido, ao tomar contacto com a colorização do seu filme *It's a Wonderful Life* (1946). Frank Capra procurando defender o seu filme da cor levou o caso à justiça americana reivindicando o direito de não adulteração, sem seu consentimento, da sua obra, da sua originalidade fotográfica e sua herança cultural.



Fig. 28 – *It's a Wonderful Life* de Frank Capra (1946) – original (esq.) e colorizado (dir.)

De igual modo, John Huston, realizador americano, também ele desgostoso e inquieto com a versão colorida feita à sua revelia do filme *The Asphalt Jungle* de 1950, travou uma intensa batalha judicial que se foi arrastando pelos tribunais franceses até à sua morte. Sua filha, Anjelica Huston, apenas em 1991 conseguiu que fosse criado um precedente vinculativo à lei francesa de direitos de autor que fosse clara ao impedir a distribuição em solo francês de qualquer versão colorizada de um filme contra a vontade do seu criador original ou seus respectivos herdeiros.

Uma intensa luta pela originalidade da obra que, para além de James Stewart, Frank Capra ou John Huston juntou ao longo da história do cinema vários nomes como Orson Wells, Fred Zinnemann, Bette Davis, Gregory Peck, Liza Minelli, Lauren Bacall, Woody Allen, Martin Scorsese e Steven Spielberg entre muitos, muitos outros. Em 1988, também o produtor George Lucas se insurge contra a própria lei americana que acusa de não defender de forma conveniente os direitos dos autores. Discursa no Congresso Americano afirmando:

A destruição do nosso património cinematográfico, que é foco de preocupação, hoje, é apenas a ponta do iceberg. A lei americana não protege

os nossos pintores, escultores, autores, cineastas de ter a sua vida de trabalho distorcida e sua reputação arruinada. Se algo não for feito agora para indicar claramente os direitos morais dos artistas, atuais e futuros, as tecnologias vão alterar, mutilar e destruir para as gerações futuras as verdades humanas subtis e o maior sentimento humano que os indivíduos talentosos dentro da nossa sociedade criou.

O interesse do público é, em última instância dominante sobre todos os outros interesses. E a prova disso é que mesmo uma lei de direitos autorais permite apenas os criadores e sua propriedade uma quantidade limitada de tempo para desfrutar os frutos económicos do que o trabalho.

Há aqueles que dizem que a lei americana é suficiente. Isso é um ultraje! Não é suficiente! Se fosse suficiente, por que eu estaria aqui? Por que John Houston foi tão cuidadosamente ignorado quando ele protestou contra a colorização de "The Maltese Falcon?" Porque são alguns filmes cortados e massacrados?

Deve ser dada atenção a esta questão da nossa alma, e não simplesmente aos procedimentos contábeis. Deve ser dada atenção aos interesses daqueles que estão ainda por nascer, que devem ser capazes de ver esta geração como nós próprios a vimos (...).

Espero que vocês tenham a coragem de levar a América a reconhecer a importância da arte norte-americana para a raça humana, e a conceder a protecção adequada para os seus criadores (...)¹²⁶. (Lucas, 1988)

Esta intervenção de George Lucas no Congresso Americano, haveria de provocar uma reacção legislativa importante ao contribuir para a criação nesse mesmo ano da *National Film Preservation Foundation*¹²⁷ e da *National Film Registry*¹²⁸.

Para Andy Friedenber, fundador e director da *Cinema Society of San Diego* nos Estados Unidos, “filmes antigos são obras de arte” (Green, 2006). Intervir numa obra de arte sem o consentimento do seu autor é altamente condenável. Concretiza afirmando: “é como se alguém tivesse olhado para a Mona Lisa e dissesse ‘vamos adicionar uma linha azul’”¹²⁹ (Green, 2006). Ou, reforçando, seria como se alguém decidisse, ainda que em nome de um suposto interesse modernizador capaz de catalisar novos públicos,

¹²⁶ Tradução livre a partir do original em inglês.

¹²⁷ A *National Film Preservation Foundation* é uma organização sem fins lucrativos criada pelo Congresso dos Estados Unidos para preservar o património cinematográfico americano. A *National Film Preservation Foundation* através de múltiplas e variadas iniciativas visa angariar fundos para a preservação e estudo de relevantes obras cinematográficas norte-americanas.

¹²⁸ A *National Film Registry* foi criada pela *National Film Preservation Foundation* e consiste numa selecção de filmes escolhidos para preservação na *Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos*. Anualmente são acrescentados vinte e cinco filmes considerados muito relevantes para o património cinematográfico americano. Os filmes que constam na lista não podem por forma alguma e por nenhuma maneira ser alterados. O mesmo será dizer que um filme incluído no registo, originalmente a preto e branco, não poderá ser colorizado sem a autorização do seu realizador.

¹²⁹ Tradução livre a partir do original em inglês.

colorizar *Guernica* de Pablo Picasso. O pintor andaluz dispensou a utilização de cor na sua obra e centrou-se exclusivamente no preto e branco para transmitir toda uma panóplia de emoções relacionadas com o flagelo provocado pelo bombardeio, a 26 de Abril de 1937, por parte de aviões alemães, da cidade espanhola de Guernica. Poderia existir uma “versão” colorida de *Guernica*? Não estaríamos antes perante uma outra coisa qualquer muito distante da motivação criadora de Pablo Picasso? E se uma determinada cadeia de televisão, evocando supostos interesses comerciais ou dos seus telespectadores e à revelia do autor, decidisse exibir *Sátántangó*¹³⁰ de Béla Tarr numa versão de cento e vinte minutos? Poder-se-ia classificar de “versão” um filme na sua duração amputado por outrém que não aquele que o concebeu? Não seria o filme diferente? Um filme esvaziado de motivação criadora? Um filme usurpado? Feita à revelia do seu autor, qualquer que seja a intervenção feita numa obra não será uma forma de a adulterar, transformar, alterar a motivação que a valida?

Para Margaret Bodde, directora executiva da *Film Foundation*, uma subsidiária com sede em Nova York do *Directors Guild of America*¹³¹, a questão invasiva e violadora dos direitos autorais “coloca-se apenas quando o realizador já não está disponível para ser consultado”¹³² (Green, 2006). Margaret Bodde e a *Film Foundation* apenas aceitam a colorização de filmes caso o seu realizador, após consultado, tenha permitido tal intervenção na sua obra. Uma perspectiva bem mais democrática e respeitadora dos direitos autorais que muito contrasta com a realidade vigente desde os anos 80 do século passado, com Ted Turner e seus sucessores a colorizar filmes a livre arbítrio sem consentimento dos seus realizadores. Para o português Lauro António¹³³, realizador e ex-programador de cinema do canal de televisão *TVI*, “o ideal, é mesmo ver os filmes rodados a preto e branco na sua versão original” (António, A Memória das Sombras,

¹³⁰ *Sátántangó* é um filme a preto e branco realizado no ano de 1994 pelo realizador húngaro Béla Tarr. *Sátántangó* tem a particularidade de apresentar uma duração de quatrocentos e cinquenta minutos (sete horas e trinta minutos). A produção de *Sátántangó* decorreu durante um período de quatro anos, entre 1990 e 1994.

¹³¹ O *Directors Guild America* é uma associação norte-americana que, com mais de 15.000 membros, procura proteger os direitos legais e artísticos relacionados com a produção cinematográfica, assim como lutar pela liberdade criativa dos seus autores.

¹³² Tradução livre a partir do original em inglês.

¹³³ Lauro António nasceu em Lisboa em 1942. Realizou ao longo da sua carreira (e até ao presente) treze filmes dos quais *Manhã Submersa*, realizado em 1980 e estreado no Festival de Cannes, é considerado a sua obra maior. Nos inícios da década de 1990 esteve associado à cadeia de televisão portuguesa *TVI* para a qual foi programador de cinema e na qual teve um horário especial em que apresentava filmes da sua escolha, chamado *Lauro António apresenta....* Exerce regularmente a crítica cinematográfica em numerosas publicações e é autor de vários programas de cinema na rádio.

1998, p. 182). Profundo conhecedor, quer da indústria do cinema, quer da indústria da televisão, Lauro António reconhece a influência do mercado televisivo no processo de colorização de filmes:

“A colorização não existe para pessoas como eu, que gosto muito de ver filmes a preto e branco, e que procuro ver essas obras respeitando a forma como elas foram concebidas. O problema da colorização é sobretudo industrial. Os produtores colorizam determinados filmes porque sabem que os canais de televisão mundiais não compram filmes a preto e branco com a mesma facilidade que o fazem a cores. Para rentabilizar esses títulos clássicos que tendem a ficar parados nas bobines, colorizam-nos. Por um lado fazem-nos entrar no mercado da cor, mais ou menos em igualdade de circunstâncias que os filmes coloridos antigos; por outro lado, jogam com o factor surpresa. Um programador de televisão pode ter duas atitudes: ou recusa liminarmente a colorização numa reacção de radicalismo total; ou aceita entrar no jogo.

(...)

Se não fossem em versões colorizadas, não se poderiam exhibir com a mesma frequência filmes antigos, clássicos que deste modo se arriscam a cair no esquecimento de grande parte do público, e na ignorância total dos espectadores mais jovens.” (António, *A Memória das Sombras*, 1998, p. 181)

Referindo-se a versões colorizadas de filmes como *O Médico e o Monstro* de Victor Fleming, *Heróis Esquecidos* de Raoul Walsh, *Revolta na Bounty* de Frank Lloyd, *O Mundo é um Manicómio* de Frank Capra e *O Gavião dos Mares* de Michael Curtiz, filmes por si programados num ciclo de cinema no canal de televisão TVI, Lauro António afirmou:

“Creio que posso dizer, sem errar, que se trata de um excelente conjunto de obras, que recebem uma segunda vida através da cor. A polémica sobre este tema já se instalou há muito, não há que escondê-la, mas creio que apresentar estes títulos na televisão continua a ser importante, tanto mais que, quem os quiser ver a preto e branco, tal como foram primitivamente concebidos, basta-lhes para tanto rodar o botão do seu televisor para o preto e branco. (António, *Lauro António apresenta...*, 1994, p. 209)

Para Lauro António a colorização de filmes, não sendo uma artimanha desejável, é pelo menos uma forma de potenciar o visionamento de filmes clássicos, não na sua versão original mas numa versão agora com cores que poderá beneficiar com o “factor

surpresa”. A questão que emerge é saber se um filme colorizado é mesmo uma nova versão de um filme a preto e branco ou se, por outro lado, é efectivamente algo novo, por adulterado, capaz de provocar surpresa.

Colorizar um filme na procura da reprodução exacta das cores captadas a preto e branco é pura utopia. Não existe fórmula exacta para uma interpretação monocromática com objectivos cromáticos, pelo que, teremos tantas colorizações distintas quantos os colorizadores. Por tal facto, vários são os filmes que possuem várias e distintas colorizações. A lista é longa e dela fazem parte filmes como: *Africa Screams* (1949) de Charles Barton foi colorizado em 1988 pela *Color Systems Technology, Inc.* e em 2005 pela *Legend Films*; *Babes in Toyland* (1934) de Gus Meins e Charley Rogers foi colorizado em 1991 pela *American Film Technologies* e em 2008 pela *Legend Films*; *Baby Take a Bow* (1934) de Harry Lachman foi colorizado em 1986 pela *Color Systems Technology, Inc.* e em 2005 pela *Legend Films*; *Bored of Education* (1936) de Gordon Douglas foi colorizado em 1994 pela *CST Entertainment Imaging Inc.* e em 2009 pela *Legend Films*. *It's a Wonderful Life* (1946) de Frank Capra conta com três versões colorizadas: a versão de 1986 colorizada pela *Hal Roach Studios*, a versão de 1989 colorizada pela *American Film Technologies, Inc.* e a versão de 2007 colorizada pela *Legend Films*. *Santa Fé Trail* (1940) de Michael Curtiz só no ano de 2008 foi colorizado duas vezes por empresas distintas: a *Hal Roach Studios* e a *Color Systems Technology, Inc.*. Já o filme *Night of Living Dead* (1968) de George A. Romero tem a particularidade de possuir quatro versões colorizadas, a versão de 1986 colorizada pela *Hal Roach Studios*, a versão de 1993 colorizada pela *CST Entertainment Imaging, Inc.*, a versão de 1997 colorizada pela *Anchor Bay Entertainment* e a versão de 2004 colorizada pela *Legend Films*. Apesar de possuir quatro diferentes colorizações, *Night of Living Dead*, não chega nunca a possuir cores minimamente próximas da realidade. Na maioria das versões os actores apresentam um tom de pele muito dourado e todos os cenários apresentam um aspecto colorido muito artificial que acabam por afastar o filme de um ambiente que se pretendia assustador. Por se tratar de um filme de culto para amantes do terror, as versões colorizadas de *Night of Living Dead* têm despertado sentimentos de grande repúdio junto dos amantes da obra original, a preto e branco, de George A. Romero. Numa muito sucinta pesquisa na internet em páginas dedicadas a filmes de terror, rapidamente constatamos o desagrado que as versões colorizadas desta obra provocam nos admiradores do género: “(...) o clássico de Romero recebeu também

uma versão colorizada por computador, desnecessária e artificial, numa atitude tipicamente comercial (...)” (Rosatti, 2011); “(...) A Noite dos Mortos-Vivos, de 1968, colorizada por computador, não consegue dar os tons certos nem cativar o espectador (...)” (Milici, 2013); “(...) ainda prefiro o original (...) acho que o original tinha um clima mais sombrio, sei lá... talvez o preto e branco dê melhor essa sensação (...)” (Guedes, 2013); “(...) ano passado saiu aqui no Brasil uma versão remasterizada do filme e colorida por computador. Felizmente a edição tem como bônus a versão original em preto e branco, muito superior à versão colorida (...)” (Goatburn, 2012). Coloriza-se procurando apagar o rasto deixado pelo passar dos anos. Cada nova colorização de *Night of Living Dead*, ainda que envolta numa auréola de novidade e surpresa tem em muito contribuído para que o espectador usufrua de uma cada vez menor experiência visual associada ao terror. Cada nova versão colorizada de *Night of Living Dead* tem contribuído para um maior desgaste da obra original e notoriamente se tem tornado cada vez mais diferente do resultado original obtido pelo realizador George A. Romero. Poderemos dizer que existe apenas um filme *Night of Living Dead*, o original, o verdadeiro, aquele que foi pensado e construído pelo seu criador George A. Romero no ano de 1968. Tudo o resto, adulterações a partir do mesmo original, que poderemos com alguma relutância chamar de versões colorizadas, não são mais do que uma espécie de outros filmes construídos a partir do original, filmes também eles diferentes entre si porque cada um foi alvo de uma diferente abordagem ao nível da criação cromática. A adulteração da obra e a respectiva arbitrária interpretação cromática feita neste filme é de tal ordem que, a título de exemplo, refira-se que, o carro de marca *Pontiac Les Mans* que aparece no início do filme adquire a cor vermelha ou azul, consoante a diferente colorização feita.



Fig. 29 – *Night of Living Dead* (1968) de George A. Romero (original)



Fig. 30 – *Night of Living Dead* (1968) de George A. Romero (colorizado – versão 1)



Fig. 31 – *Night of Living Dead* (1968) de George A. Romero (colorizado – versão 2)

De igual forma, a cor da roupa dos personagens principais do filme difere de versão para versão colorizada, evidenciando-se também por este facto a liberdade criativa daquele que coloriza, no processo de adulteração do filme.



Fig. 32 – *Night of Living Dead* (1968) de George A. Romero (original)



Fig. 33 – *Night of Living Dead* (1946) de George A. Romero (versão 1)



Fig. 34 – *Night of Living Dead* (1946) de George A. Romero (versão 2)

Colorizar um filme não é só adulterá-lo. Colorizar um filme é criar algo novo, falso e desprovido da intenção que esteve na sua génese, seja ela artística, conceptual ou estilística. Um filme colorizado é diferente em toda a sua essência do filme original. Não existem portanto cópias colorizadas de filmes a preto e branco, antes existem outros filmes, adulterados, a cores e com uma intenção distinta daquela que esteve na génese criadora da obra original e única. Para muitos, procurando distanciar a colorização de intuítos mercantilistas, o acto de atribuir cores a imagens a preto e branco é um acto que visa conferir reforço a uma certa impressão de realidade. Nada mais falso. Tal como escreveram Gian Luca Farinelli e Nicola Mazzanti não é possível com exactidão reproduzir as cores registadas a preto e branco no passado: “também no campo da reprodução das cores no cinema mudo, não podemos nunca, sob nenhuma condição, afirmar que um sistema alcança uma reprodução fiel, sem falar de percentagens de aproximação e simulação do original.” (Farinelli & Mazzanti, 1996, p. 106). A reprodução fiel das cores numa imagem a preto e branco é pois impossível. Poderão ser reproduzidas cores mas sempre por aproximação.

Com intuítos modernistas, ambicionando uma adaptação ao gosto e à moda em princípio predominantes no tempo presente, procurando estimular a curiosidade do espectador e, na tal procura do “factor-surpresa”, atrás referido por Lauro António, muitos filmes colorizados, sobretudo nas suas edições em DVD¹³⁴, são ornamentados no material promocional com inscrições como “Edição especial a cores”, “Pela primeira vez a cores”, “Esqueça as imitações. Este é o original”, “Edição remasterizada”, “Edição especial de coleccionador”, “Nova versão a cores” ou “Versão restaurada”, sendo que, neste último caso o restauro se concretiza numa efectiva colorização a partir da versão original.



Fig. 35 – Edições em DVD de vários clássicos colorizados

Será adequado considerar a colorização de um filme a preto e branco como um restauro? Restaurar é, ou poderá ser, alterar? O acto de colorização pode revestir-se de

¹³⁴ Eventualmente na procura de apaziguar a reacção dos mais cépticos e críticos ao processo de colorização no cinema, as edições DVD da maioria dos filmes colorizados surgem no mercado incluindo igualmente no mesmo disco o filme original a preto e branco.

características que o aproximem do acto de falsificar? E será aceitável alterar uma obra filmica, no caso colorizando-a, com o argumento de a tornar mais apelativa e mais ao agrado da maioria?

Ainda no contexto da pintura, vejamos o que escreveu o restaurador espanhol Rafael Alonso em artigo publicado a 8 de Junho de 1999 no jornal *El Mundo*: “o restauro de uma pintura não é uma acção subjectiva e caprichosa do restaurador que modifica o quadro a seu gosto. Também pouco serve a opinião estética e subjectiva dos que ao ver o resultado dizem: “antes eu gostava mais”. As obras de arte são como são, como as concebeu o seu autor num momento preciso da História.”¹³⁵ Apud (Viñas, 2003, p. 84)

Alargando a abrangência da afirmação de Rafael Alonso para o universo do cinema, podemos concretizar que dificilmente a colorização de um filme a preto e branco pode ser considerada um restauro, até porque, seguindo o paralelismo e a mesma linha de raciocínio, de acordo com o restaurador de obras de arte Cesare Brandi: “o restauro deve dirigir-se ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, sempre que isso seja possível sem cometer uma falsificação artística ou uma falsificação histórica, e sem eliminar o trajecto da obra de arte através do tempo.”¹³⁶ Apud (Viñas, 2003, p. 148)

Como vimos, é evidente o carácter subjectivo da colorização filmica que contraria em grande escala a perspectiva partilhada por Rafael Alonso que afasta o restauro de qualquer “acção subjectiva e caprichosa do restaurador”. Um colorizador de filmes a preto e branco, pelas suas funções de cariz subjectivo não é, portanto, um restaurador de filmes a preto e branco. Reforcemos esta afirmação elaborando sobre as funções e o objecto de um restaurador. Ana Maria Calvo Manuel¹³⁷, no seu livro *Conservación y Restauración – Materiales, Técnicas Y Procedimientos de la A a la Z*, descreve desta forma a função do restaurador:

“Técnico especializado que se ocupa da conservação e restauro dos objectos, da sua sobrevivência e mais especificamente da intervenção directa sobre os bens culturais.
(...)

¹³⁵ Tradução a partir do original em espanhol.

¹³⁶ Tradução a partir do original em espanhol.

¹³⁷ Ana Maria Calvo Manuel é doutorada em Belas-Artes pela *Universidade Politécnica de Valência*. Professora da *Universidade Complutense* de Madrid. Investigadora do CITAR – *Centro de Investigación en Ciencia e Tecnología das Artes*. Docente em Arte – Conservação e Restauro.

Podem-se especificar as funções e responsabilidades do restaurador do seguinte modo. Em conservação preventiva: avaliar a condição dos objectos e realizar as inspecções sistemáticas do estado das colecções; alertar para os sintomas e causas de deterioração dos objectos; proporcionar assessoramento técnico sobre o meio ambiente conveniente para a exibição e armazenamento e para o manejo e embalagem; assessorar o desenvolvimento de programas de manutenção e elaboração de planos de emergência. Por outro lado, em relação às intervenções de restauro: examinar e documentar o estado de conservação e problemas dos objectos; decidir as opções de tratamento para a revisão e aprovação de todos os responsáveis das peças; realizar os tratamentos correspondentes; documentar os tratamentos realizados; recomendar métodos para o cuidado e manutenção futura dos objectos tratados.”¹³⁸ (Manuel, 1997, p. 197)

Pelo explanado por Ana Maria Calvo Manuel, imediatamente ficamos esclarecidos que existe uma efectiva diferença a todos os níveis entre a tarefa de restaurar e a tarefa de colorizar. Obviamente que um filme a preto e branco pode, e deve, ser restaurado enquadrado na definição da autora, mas neste caso, o restauro não se faz nunca pela via de uma colorização, que já vimos não pode ser considerada restauro, mas sim pela via da recuperação e, ou preservação física do suporte filmico, em princípio, a película (filme negativo) que com o passar dos anos naturalmente acaba por se deteriorar. A actividade de restaurar um filme a preto e branco deverá ser encarada com o objectivo de restituir ao objecto (no caso do cinema, a película, seu suporte físico) as suas características originais, provocando com a intervenção o menor número possível de danos, procurando alcançar a maior semelhança com o original e respeitando integralmente a motivação criadora do autor.

É perfeitamente possível colorizar sem restaurar. É possível tintar um filme a preto e branco sem efectuar nenhuma operação de restauro no caso do suporte físico se apresentar em perfeitas condições. Também por esta via conseguimos, então, destrinçar os conceitos de restauro e colorização. A colorização, ao contrário do restauro que visa a recuperação e preservação (que, apesar de tudo, por efeitos colaterais normais a uma intervenção física pode, no entanto, provocar inevitáveis alterações no objecto), fere a obra na sua intenção artística e, pode mesmo, numa primeira e superficial análise, travestir-se de algo muito semelhante ao conceito de falsificação, sobretudo quando a colorização, o que acontece na maioria das vezes, é implementada à revelia do autor da

¹³⁸ Tradução a partir do original em espanhol.

obra. Numa análise um pouco mais ponderada podemos, no entanto, afastar da colorização o espectro da falsificação. Vejamos o que escreve Salvador Muñoz Viñas¹³⁹ no seu livro *Teoría Contemporánea de la Restauración* a propósito do conceito de falsificação de uma obra de arte:

“A noção de falsificação implica geralmente uma intensão dolosa. No entanto, se (o individuo) B, o autor do (objecto falsificado) Ob, tem intensões dolosas é irrelevante (inclusivamente quando B é um autor humano). B sabe que Ob não é idêntico ao (objecto) Oa e pode tê-lo feito sem nenhuma intenção de enganar, como exercício, por piada ou também por casualidade.”¹⁴⁰ (Viñas, 2003, p. 94)

Na maioria das vezes, como já atrás vimos, aquele que coloriza um filme a preto e branco, não o faz, como escreve Salvador Muñoz Viñas, “por piada” ou “por casualidade”, nem tão pouco “como exercício” mas sim com intenção de agradar a um maior número de espectadores seduzidos pela novidade que a cor pode conferir e, consequentemente, alcançar para si um maior proveito comercial sem, no entanto, por norma, omitir o nome do autor da obra original nem procurar trazer para si o mérito da produção. Não estamos pois perante uma óbvia pretensão de usurpação da identidade do criador o que nos afasta em definitivo do típico conceito de falsificação, ou seja, existe uma efectiva alteração nas características da obra mas tal acto é declarado e assumido. Há adulteração mas não falsificação. Aliás, o facto de se promover um filme colorizado com expressões como “Versão a cores” ou “Versão colorida”, indicia-se que, por ser uma versão, existe um antecessor, porventura o original, o verdadeiro, não existindo intenção clara de fazer passar um pelo outro. Umberto Eco, escritor, filósofo, semiólogo e linguista italiano, no seu livro *Los Limites de la Interpretación* resume assim esta questão: “Então algo não é falso por causa das suas propriedades internas, mas em virtude da sua pretensão de identidade.”¹⁴¹ Apud (Viñas, 2003, p. 94)

Colorizar um filme a preto e branco, à revelia do seu autor, em nome da modernidade, de um suposto interesse colectivo ou em função de fortes apelos tecnológicos ou comerciais é um atropelo à cadeia inerente ao processo da criação fílmica que germina

¹³⁹ Salvador Muñoz Viñas é Catedrático de Conservação e Restauro de Bens Culturais na Universidade Politécnica de Valencia.

¹⁴⁰ Tradução a partir do original em espanhol.

¹⁴¹ Tradução a partir do original em espanhol.

na intenção que o seu autor convoca para a obra e que culmina perante o olhar daquele que a descortina. Ainda que não possamos classificar de falsificação, colorizar ou intervir directamente, sobre qualquer que seja a forma, numa obra filmica ou de qualquer outro ramo artístico é adulterar e espoliar a motivação criadora e desvirtua a obra ferindo-a na intencionalidade ao subjuga-la a motivações externas ao processo.

2 – PARA UMA ESTÉTICA MONOCROMÁTICA DO CINEMA

2.1 – O preto e o branco no inconsciente colectivo

De acordo com Simão Goldman, “87% dos estímulos que chegam ao nosso cérebro vão através da visão, ficando a audição com 7%, o olfato 3%, o tacto 1,5% e o paladar com 1,5%” (Goldman, 1964, p. 145). Juntamente com o cheiro, a forma, o gosto e o som que emana, a cor é uma das principais características agregadas aos objectos percebidos por um indivíduo durante toda a sua vida.

A cor pode ser definida como sendo a sensação produzida quando a luz de diferentes comprimentos de onda atinge a retina do olho humano. Por outras palavras, a cor é a sensação produzida no cérebro pela luz que entra no olho e é percebida através dos cones e bastonetes.

Os bastonetes, na quantidade de aproximadamente cento e vinte milhões na retina do olho humano, permitem a visão para intensidades luminosas muito pequenas (noite, crepúsculo...). Não recebem impressão cromática, apenas impressão de luminosidade (visão escotópica). Por este motivo os objectos coloridos aparecem sem cor no escuro.

Os cones permitem a impressão colorida com clarezas média e grande. O seu limite sensível é cerca de mil vezes superior à dos bastonetes. Existem aproximadamente seis milhões de cones em cada olho humano, divididos em três tipos que respondem a comprimentos de onda longos (cor amarelada), médios (cor esverdeada) e curtos (cor azulada). O cérebro humano recebe todas as cores possíveis a partir da diferença dos sinais recebidos pelos três tipos de cones (visão fotópica).

O aparecimento da cor está pois condicionado à existência de dois elementos: a luz (que age como estímulo) e o olho (receptor que funciona como decifrador do fluxo luminoso). A cor de um objecto depende das características das fontes de luz que o iluminam, da reflexão da luz produzida pela sua superfície e das características sensoriais do sistema de visão humano (o olho) ou de câmaras digitais.

A cor é constituída por três variáveis de análise: matiz, luminosidade e croma. O matiz é uma propriedade das cores cromáticas e permite situar uma cor no espectro visível. Por vezes confundida com a própria noção de cor, o matiz varia com o comprimento de

onda. A luminosidade pode definir-se como o grau de claridade ou obscuridade presente numa cor. É uma propriedade tanto das cores cromáticas como das cores acromáticas. O croma representa a pureza ou saturação da cor. Uma cor mais saturada possui um croma alto e uma cor menos saturada possui um croma baixo.

Os estímulos que causam as sensações cromáticas estão divididos em dois grupos: o das cores-luz e o das cores-pigmento. A cor-luz, ou também muitas vezes chamada cor-energia, é a radiação luminosa visível, ou seja, diz respeito à reflexão dos raios luminosos. É objecto de estudo da física segundo o qual as cores são um produto da luz e sem luz não poderá existir cor. A cor-pigmento, objecto de estudo da química, é a substância material que, conforme a sua natureza, absorve, refracta e reflecte os raios luminosos componentes da luz que se difunde sobre ela. É utilizada basicamente na pintura.

Sendo de tal forma familiar ao ser humano, torna-se difícil compreender que a cor não corresponde a propriedades físicas do mundo mas sim à sua representação interna, ao nível cerebral. Na realidade os objectos não possuem cor, a cor corresponde a uma sensação interna provocada por estímulos físicos de natureza muito diferente que dão origem à percepção da mesma cor por um ser humano. Perante uma mudança na iluminação o ser humano não nota nenhuma diferença fundamental na cor dos objectos que lhe são familiares. Para o sistema visual humano, as cores da pele e dos rostos das pessoas e, por exemplo, as cores dos frutos permanecem fundamentalmente invariáveis por familiarmente assimiladas.

Como vimos, e resumindo, os elementos físicos (luz) e fisiológicos (olho) condicionam o fenómeno da sensação de cor. Por seu lado, o fenómeno da percepção de cor é bastante mais complexo, uma vez que, para além dos elementos físicos e fisiológicos, os dados psicológicos do receptor alteram substancialmente a qualidade daquilo que é observado. Sumariamente a cor existe em função do indivíduo que a percebe e depende da existência de luz e do objecto que a reflecte.

A cor mais escura do espectro é o preto que podemos definir como ausência de luz quando nos referimos a cor-luz, ou mistura de todas as cores quando nos referimos a cor-pigmento. Por seu lado, a cor branca, quando nos referimos a cor-luz, é a soma de todas as cores. O branco é sempre o ponto extremo nas escalas luminosas: partindo da luminosidade em direcção à escuridão absoluta. Quando nos referimos a cor-pigmento o

branco é a ausência total de cor. O cinzento é a cor intermediária entre o preto e o branco. Segundo Kandinsky: “Não é sem razão que o branco é o ornamento da alegria e da pureza sem mancha e o preto o do luto, da aflição profunda, símbolo da morte. O equilíbrio destas duas cores, obtido por uma mistura mecânica, dá o cinza. É natural que uma cor assim produzida não tenha som exterior nem movimento.” (Kandinsky, Curso da Bauhaus, 1996, p. 180).

Com base nos primeiros versículos do Génesis, o primeiro livro da Bíblia, podemos com propriedade afirmar que a escuridão e as trevas, precederam a luz. De acordo com o relato da Bíblia, o preto surgiu primeiro que todas as cores tornando-se pois a cor primeira apesar da conotação negativa que acarreta. No princípio era a noite... As trevas, a escuridão ou, simplificando, o preto¹⁴², não beneficiam a vida que apenas pode existir com a luz. O preto é negativo. A luz, e consequentemente todas as restantes cores, são positivas porque podem propiciar a vida. É esta a relação a tirar do relato da criação divina.

Por ser um animal predominantemente diurno, desde a origem até à actualidade o homem sempre se intimidou com o escuro e sempre procurou o conforto da luz e da claridade. Na imagética colectiva, sobretudo ocidental¹⁴³, o preto é conotado com o fúnebre¹⁴⁴ porque, efectivamente, tudo termina em negro: a carne em decomposição torna-se preta, a fruta alguns dias depois de colhida torna-se preta assim como as restantes plantas retiradas da terra. Para os cristãos vestir roupa negra significa luto e pesar para com aqueles que partiram para a “eternidade”. Os hábitos dos padres e freiras são pretos. O preto é sinal de dor pela morte “terrena”, o branco é a cor da glória, da ressurreição e manifestação da presença de Deus e o cinzento simboliza o juízo final. A própria morte é muitas vezes representada como uma figura que, vinda dos infernos, transporta uma gadanha e enverga uma túnica preta em oposição a um enviado por Deus (por exemplo um anjo) onde o branco predomina nos seus adereços. No cinema a personificação da morte fica indelevelmente associada ao realizador sueco Ingmar

¹⁴² Na Bíblia existem poucas referências a cores – os termos “luz” e “trevas” são bem mais utilizados. Apesar de tudo as associações ao branco (luz) e ao preto (trevas) são evidentes.

¹⁴³ A percepção da cor é influenciada pela cultura de cada indivíduo ou comunidade e vai-se consubstanciando ao longo das suas vidas. As interpretações cromáticas podem variar consoante o contexto antropológico de cada indivíduo.

¹⁴⁴ Ainda que em menor número, em muitas culturas e religiões, a cor do luto é o branco e não o preto. Por exemplo no budismo a morte é entendida como o início do caminho para a perfeição e como tal o luto aparece associado à cor branca.

Bergman e ao seu filme *O Sétimo Selo* de 1957. Neste filme, um cavaleiro regressado de uma cruzada constata que a sua terra fora tomada pela peste e reina agora um clima de morte e destruição. Eis então que o cavaleiro encontra a figura da morte que o pretende levar. Procurando ganhar tempo na procura de uma saída, o cavaleiro desafia a morte para uma partida de xadrez (a morte joga com as peças pretas e o cavaleiro com as peças brancas). Se a morte ganhar poderá levar o cavaleiro, caso contrário este salva-se. Em *O Sétimo Selo*, a morte não transporta uma gadanha mas enverga uma simbólica túnica negra.



Fig. 36 – *O Sétimo Selo* de Ingmar Bergman (1957)

Ainda no universo cinematográfico, criaturas vampírescas e diabólicas como *Nosferatu* de F. W. Murnau (1922) ou *Drácula* de Tod Browning (1931) envergam também roupas pretas.



Fig. 37 – *Nosferatu* (1922) de F. W. Murnau



Fig. 38 – *Drácula* (1931) de Tod Browning

Nos *westerns* americanos é vulgar as personagens boas envergarem chapéu branco por oposição às más que o usam de cor preta. Veja-se o exemplo de *O Homem que Matou Liberty Valance* (1962) de John Ford. Neste filme, John Wayne, o herói de chapéu

branco (à direita na imagem em baixo), encarna a personagem de Tom Doniphon, o homem que mata o vilão Liberty Valance, interpretado por Lee Marvin (ao centro).



Fig. 39 – *O Homem que Matou Liberty Valance* de John Ford (1962)

No cinema, o simbolismo do preto e do branco está fortemente associado às relações dinâmicas que o realizador pretende estabelecer no próprio filme. O russo Sergei Eisenstein, na primeira metade do século XX, explorou primorosamente o valor dramático da dualidade preto e branco. No seu filme *Alexandre Nevsky* (1938), Sergei Eisenstein retrata um período difícil da história da Rússia quando na primeira metade do século XII o país é invadido pelos cavaleiros teutónicos. Com o país saqueado e a população destruída é chamado para liderar a revolta e o processo de libertação do povo russo o instável e deprimido príncipe Alexandre Yaroslavich Nevsky (Nikolai Cherkasov). O heroísmo guerreiro e patriótico do exército e do povo russo fica associado ao preto, enquanto por via das túnicas brancas dos cavaleiros teutões¹⁴⁵, há uma óbvia associação do branco à crueldade, à opressão e à morte. Já em *Linha Geral* (1929), Eisenstein retrata a liderança de uma jovem heroína, Marta, no processo de colectivização de uma aldeia de camponeses. Neste filme, repleto de belíssimas paisagens campestres, onde evoluem personagens fortes, o branco significa a felicidade e o preto a criminalidade, a atitude reaccionária e os moldes de organização social ultrapassados.

¹⁴⁵ A Ordem Teutónica foi uma ordem militar cruzada, vinculada à igreja Católica e uma das mais poderosas e influentes da Europa. Foi fundada em Israel, na época das Cruzadas, no final do século XII. Os teutões envergavam vestes brancas com uma cruz negra.



Fig. 40 – *Alexandre Nevsky* (1938) de Sergei Eisenstein



Fig. 41 – *Linha Geral* (1929) de Sergei Eisenstein

A luz opõe-se às trevas sempre associadas, na Bíblia, ao mal, ao sofrimento, ao erro, ao pecado e à punição. O branco é puro e casto conotado com Deus enquanto, por oposição, o preto é sujo e devasso, associado a Satanás. Ainda de acordo com os relatos narrados na bíblia, segundo o episódio da Arca de Noé que é descrito no livro do Gênesis, após quarenta dias de dilúvio, Noé, desde a sua arca, sugere ao corvo (preto) que em voo verifique se as águas haviam baixado. O corvo levanta voo e, confrontado com um cenário apocalíptico de morte e destruição, empenha-se a comer cadáveres em vez de trazer a informação a Noé. Perante a demora do corvo, Noé amaldiçoa-o e envia em seu lugar uma pomba branca que regressará à arca com um ramo de oliveira no bico, sinal que o nível da água havia regredido. O negro do corvo, pássaro que se alimenta de animais mortos por oposição à pomba branca, pacífica, serena e obediente.

Para o Cristianismo, como vimos, e de acordo com todas as narrativas explanadas na Bíblia, o branco positivo e o preto negativo formam um par de perfeitos opostos. Para além do universo cristão, o preto estabelece também a diferença entre o dia e a noite, o bem e o mal, o belo e o desprezível. Para Wassily Kandinsky para quem os efeitos das cores são também de natureza espiritual, o preto soa interiormente como um nada sem possibilidades.

“O luto preto, por sua vez, é, poder-se-ia dizer, o luto sem esperanças. Como um nada sem possibilidades, como um nada morto depois da morte do sol. Como um silêncio eterno, sem futuro, sem nem mesmo a esperança de um futuro, ressoa interiormente o preto, escreve Kandinsky.” (Gheerbrant, 2005, p. 741)

Também à luz do tempo presente, na linguagem comum do dia-a-dia, várias são as alusões pouco abonatórias para o preto. Vejam-se as expressões: “ovelha negra” (pessoa que se diferencia das demais por atitudes pouco consentâneas para com o colectivo), “fome negra” (situação de fome extrema), “a vida está preta” (referência à negativa situação económico-social de determinado país), “dia negro” (um dia complicado onde muitas situações desagradáveis aconteceram), “lista negra” (registo com o nome de pessoas ou entidades em situação considerada irregular), “humor negro” (piadas ou situações de comicidade provocadas a partir de eventos ou referências a temáticas consideradas sérias e sensíveis como por exemplo a morte ou a doença), “mercado negro” (local onde se praticam negócios ilícitos), “visão negra” (uma forma de ver e analisar a partir de pressupostos negativos e pessimistas) ou “pescoço negro” (numa alusão a uma pessoa com visíveis lacunas ao nível da higiene pessoal). De igual forma a expressão “magia negra” configura práticas, presumivelmente de cariz esotérico, que visam a aproximação de um ou vários sujeitos a um poder satânico e diabólico. No campo das superstições o preto tem também um significado relevante, avistar um gato preto¹⁴⁶ é sinal de azares próximos.

Durante a idade média quase todas as imagens eram policromas onde o preto e o branco eram cores de pleno direito. O filósofo grego Aristóteles (384 A.C. – 322 A.C), autor da mais antiga teoria das cores, concluiu que as mesmas, tal como a textura ou o peso, eram propriedade dos objectos e eram seis: vermelho, verde, azul, amarelo, preto e branco. Em meados do século XV, com o aparecimento da imprensa e da imagem gravada na Europa, a aplicação do preto da tinta sobre o branco da folha de papel, conferiu a estas duas cores um estatuto de relevo muito particular passando, no entanto, a colocá-las fora do universo da cor. Com a chegada do século XX, os artistas, gradualmente, e impulsionados pelo impacto da fotografia primeiro e o cinema depois, foram novamente devolvendo ao preto e ao branco o estatuto de cores autênticas. A ciência acompanhou o reconhecimento cromático e o comum cidadão, de igual forma,

¹⁴⁶ Segundo crenças da idade média as bruxas transformavam-se em gatos pretos.

empiricamente à luz da vivência diária, não questiona a terminologia cor preta ou cor branca.

Leonardo da Vinci (1452 – 1519), no seu livro *Tratado da Pintura e da Paisagem*, opondo-se a Aristóteles, afirmaria que a cor não é propriedade dos objectos mas sim da luz. Consideraria que todas as cores se podem formar a partir do verde, vermelho, azul e amarelo. Para Leonardo da Vinci o preto e o branco não poderiam ser consideradas cores mas sim extremos de luz. Um pouco mais tarde, o físico inglês Isaac Newton (1642-1727), corrobora esta teoria com a descoberta do espectro óptico, em 1665-1666, onde explica como a luz branca é uma mistura de todas as cores que ao atravessar um prisma se dispersa em coloridos raios¹⁴⁷. Considera também que o preto é a total ausência de luz. Newton revoluciona e reordena o universo das cores confirmando “cientificamente” não haver lugar tanto para o preto como para o branco.

Durante vários séculos o preto e o branco não foram considerados cores. O preto e o branco, em conjunto, eram considerados elementos agregadores de um universo muito próprio e distante do contexto colorido por isento de propriedades cromáticas à luz dos conhecimentos dos físicos da época.

Às teorias de Isaac Newton, que via as cores unicamente no contexto da física, seguem-se anos mais tarde as teorias de Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) que abriram novas perspectivas no estudo das cores. A obra de Goethe “Teoria das Cores”, que no tempo presente continua a servir de base para o estudo dos princípios cromáticos nas artes plásticas, sofreu uma grande resistência quando foi lançada, por ter posto em questão as verdades absolutas das teorias de Isaac Newton e ao exceder a importância do campo óptico da física levando também em linha de conta o papel do sujeito submetido ao efeito luminoso. Uma obra artística, com Goethe, e em oposição a Newton, deixa de ser um compêndio de pura abstracção e inspiração, ciência e teoria. As cores passam a dividir-se em três tipos: fisiológicas, físicas e químicas. Se as perspectivas físicas e químicas não trazem grande inovação, a perspectiva fisiológica, altamente inovadora em relação às teorias de Newton, avança que a cor deixa de ser só uma sensação e transforma-se numa percepção. O olho de cada indivíduo produz luz

¹⁴⁷ Numa primeira fase (1665) Newton identificou no espectro cinco cores: azul, verde, amarelo, vermelho e violeta. Alguns anos mais tarde, em 1671, juntou ao espectro mais duas cores: o anil e o cor-de-laranja. Newton chegou assim às sete cores do espectro – as cores do arco-íris.

própria, sendo que essa capacidade particular de cada olho é fundamental para um equilíbrio tonal das cores. Escreve Goethe:

“Graças à luz, adapta-se o olho à lua, a fim de que à luz exterior corresponda outra interior... no olho reside uma luz patente que se excita ao menor estímulo interior ou exterior. Como acto da nossa imaginação, podemos produzir na obscuridade as mais claras imagens. As cores fisiológicas são as que se devem estudar em primeiro lugar, uma vez que integralmente ou na sua grande parte referem-se ao sujeito e ao órgão da sua visão; estas cores constituem o fundamento de toda a teoria e revelam-nos a harmonia cromática...” (Goethe, 1996, p. 72)

Resumidamente, Goethe defende que as sensações de cor que surgem na nossa mente são moldadas pela nossa percepção, pelos mecanismos da visão e, muito importante, pela forma como o nosso cérebro processa a informação. Por esta via, Goethe com os seus estudos, excede o campo da física e alcança os domínios da psicologia ao privilegiar também estudos sobre os efeitos psicológicos e da natural apreensão de cada indivíduo. Abandonando a perspectiva puramente empírica, um artista plástico consegue produzir obras mais impactantes e com o efeito estético e perceptivo planeado se dominar as propriedades físicas e químicas das cores assim como as suas leis e comportamentos.

Se para Isaac Newton apenas as cores do espectro podiam ser consideradas fundamentais, para Goethe, baseando-se nas suas experiências, as cores fora do espectro, como magenta, são também muito importantes para complementar o círculo das cores. Goethe sustenta que as principais características das cores são a simetria e a complementaridade e propõem-se mesmo alterar o círculo de sete cores sustentadas em ângulos desiguais, defendido por Newton.

Na dualidade opositora das teorias de Newton e Goethe podemos sumariar, reduzindo as suas diferenças, afirmando que a teoria de Newton é baseada na adição de cores e a de Goethe na subtracção. Se para Newton a sobreposição das cores primárias resulta em branco, para Goethe resulta em preto. Existe uma clara oposição dos conceitos “cor-luz” (mistura aditiva) defendido por Newton e “cor-pigmento” (mistura subtractiva) defendido por Goethe. Uma oposição entre a perspectiva física defendida por Newton e metafísica defendida por Goethe.

Ao longo dos tempos têm sido frequentemente colocadas as teóricas questões: o branco é uma cor? E o preto? As respostas poder-se-ão concretizar da seguinte forma: se falamos das cores da luz o branco não é cor. Na teoria óptica, o branco é mais do que uma cor uma vez que é a soma de todas as cores da luz. O preto é a ausência de todas as cores, é uma cor sem cor. Já se falamos de cor-pigmento, o preto é a soma de todas as cores e o branco é a cor que reflecte todos os raios luminosos não absorvendo nenhum, é a ausência de cor.

Se o preto e o branco são ou não cores parece, no entanto e no contexto deste estudo, uma questão de pormenor, e que praticamente se resume a um provocatório jogo de palavras.

A conotação introspectiva e negativa que a cor preta tem vindo ao longo dos séculos a acarretar, não parece no entanto, reflectir-se no mundo da moda onde o preto é visto como uma cor “delicada, sedutora, elegante, prática, atraente, misteriosa e seguramente chique” (Smith, 2004, p. 33), “é versátil e pode ser considerada passaporte universal para qualquer evento” (Fischer-Mirkin, 2001, p. 40). No contexto da moda, o preto sempre acarretou um simbolismo de refinamento e sofisticação muito particular que confere a quem o usa uma personalidade forte, evidenciada por elevados padrões interiores e que dispensam o recurso às diversas cores para despertar a atenção dos demais. Pouco sensível às sazonais variações cromáticas das modas, o atemporal preto, apenas nos anos 60 do século XX, com o advento dos coloridos movimentos hippies e geracionais que marcaram a década, parece ter perdido algum terreno para as diversas cores.

Sobretudo nas grandes cidades, os jovens, e alguns menos jovens, vestindo-se de preto partilham em grupo diversos interesses comuns que passam em grande medida pelo universo musical e político-ideológico. A cor preta, nestas chamadas tribos urbanas, tem vários significados. Para os góticos, vestir de negro representa a adoração pelo misticismo das trevas, Para os *punks* o negro representa o ódio, a agressividade e a oposição a grande parte dos valores da sociedade.

A um preto negativo, depressivo, misterioso, cor do medo, opõe-se, como vimos, um branco positivo, divino, cor dos deuses, cor dos anjos, cor da bondade, da segurança, repleto de sentimentos agradáveis e puros. Na perspectiva de Kandinsky, o branco:

“É um silêncio que não está morto, mas, pelo contrário, cheio de possibilidades. O branco soa como um grande silêncio que de pronto se pode compreender. É o nado juvenil ou melhor dito, o nada anterior ao começo, ao nascimento. Talvez a terra se parecesse assim nos tempos brancos da era glacial.” (Kandinsky, *Punto y Linea Sobre el Plano, Contribución al Análisis de los Elementos Pictóricos*, 1996, p. 78)

Um branco cor da inocência, da virgindade, da sabedoria, da santidade e da luz. Transitando para as crenças cristãs, quando Jesus Cristo ressuscitou envergava uma túnica de cor branca, as noivas vestem vestido branco quando se casam e, no ritual do baptismo, as crianças vão vestidas de branco. O chefe máximo da igreja católica, o papa, veste de branco. Também a hóstia que durante a cerimónia da missa é consagrada no corpo de Cristo é branca. O Espírito Santo manifesta-se através de uma pomba branca e a Virgem Maria é retratada envergando uma túnica branca repleta de luz.

O branco é a cor do vazio, do não-preenchido, do livre. Na gíria popular, uma “noite em branco” é uma noite mal dormida. Uma folha de papel é branca. A higiene manifesta-se também pelo branco, por isso os talhantes, padeiros e médicos vestem bata branca e a roupa interior é, numa perspectiva mais clássica, branca. O algodão hidrófilo é branco, assim como ligaduras e compressas usadas em enfermagem. Uma camisa com colarinho branco é a prova mais evidente da ausência de sujidade. O branco é a cor primeira. Numa partida de xadrez, quem joga com as peças brancas inicia o jogo. Na alimentação, a farinha que dará origem ao pão, base da alimentação humana, é branca e o primeiro alimento que o ser humano ingere, o leite, é branco. O arroz branco é a base ou complemento para a confecção de outros mais elaborados pratos e o ovo branco simboliza o começo. No universo da moda o branco é conotado com simplicidade e elegância. Uma cor moderna não dependente de modas, “a opção perfeita para quando não queremos tomar decisão sobre cor” (Fischer-Mirkin, 2001, p. 41).

No universo da publicidade, a imagem a preto e branco em detrimento da cor, trouxe para o ecrã uma atmosfera sofisticada, distinta, luxuosa, sedutora e associada ao prestígio. Várias marcas associadas a artigos de luxo tiram partido do preto e branco ao conduzir mais facilmente a atenção do espectador para aquilo que realmente lhes interessa: mostrar os produtos que promovem. Na publicidade, a imagem a preto e branco conduz a uma objectividade isenta de subterfúgios dispersores. Sem a distração que a cor pode induzir, a atenção do espectador, tomada pelo monocromático preto e

branco, é mais facilmente conduzida para o objectivo central, no caso um produto, que se torna centralmente sedutor, irreverente e intrinsecamente luxuoso. Vejamos os seguintes exemplos que reflectem o exposto:



Fig. 42 – Campanha *Guinness – Surfer* (2008)¹⁴⁸



Fig. 43 – Campanha *Dolce & Gabbana - Madonna* (2010)¹⁴⁹

¹⁴⁸ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Y9znA_dwjHw

¹⁴⁹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=PhXhRYgcxLQ>



Fig. 44 – Campanha *VW Polo - Dreamer* (2011)¹⁵⁰

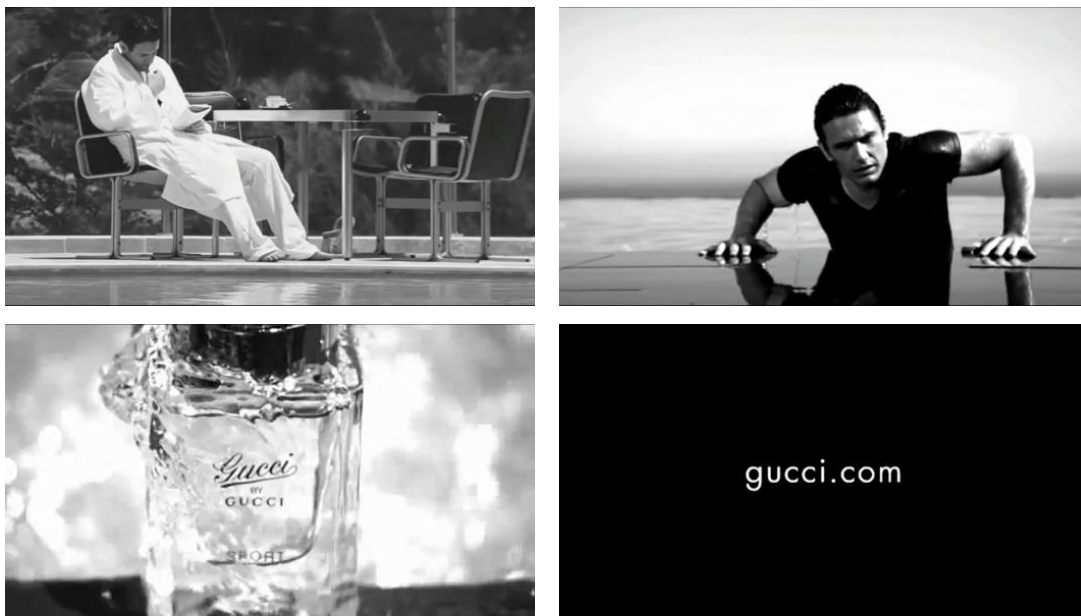


Fig. 45 – Campanha *Gucci Sport – James Franco* (2011)¹⁵¹

¹⁵⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vXdWlsvZilA>

¹⁵¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=CPhVAGs0plw>



Fig. 46 – Campanha Fiat 500 by Gucci (2014)¹⁵²

O preto e branco que transmite irreverência nas campanhas da *Guinness - Surfer* e do *VW Polo - Dreamer* e glamoroso, luxuoso e sedutor nas campanhas da *Dolce & Gabbana - Madonna*, *Gucci Sport* e *Fiat 500 by Gucci*.

Em 2015, a marca de automóveis Fiat, lançou no Brasil uma campanha na televisão para promoção do seu novo modelo de automóvel: o novo Fiat Bravo 2016. Uma campanha inovadora ao apresentar praticamente o mesmo¹⁵³ spot vídeo em duas distintas versões: a cores, apenas difundida nas emissões da manhã e a preto e branco, difundida durante a noite. Com o slogan *Seu lado Bravo nunca foi tão bom*, a Fiat apresenta o seu novo automóvel, a cores, durante as emissões televisivas da manhã e com o slogan *Seu lado Bravo nunca foi tão Bravo*, a preto e branco, nas emissões televisivas da noite. “Com a campanha, damos ainda mais personalidade para o Bravo. De acordo com João Ciaco, *Head de Brand Marketing Communication da Fiat Chrysler Automobiles*, “aproveitamos o nome do carro para apresentar no filme a dualidade, entre o lado bom e bravo, do cotidiano do motorista.¹⁵⁴”.

¹⁵² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=tNht5Y78v54>

¹⁵³ Em rigor, as duas versões, a cores e a preto e branco não são totalmente iguais. Cerca de 20 % dos planos são diferentes numa e noutra versão.

¹⁵⁴ Entrevista disponível em <http://www.fiat.com.br/mundo-fiat/novidades-fiat/institucional/fiat-inova-novo-bravo-2016.html>

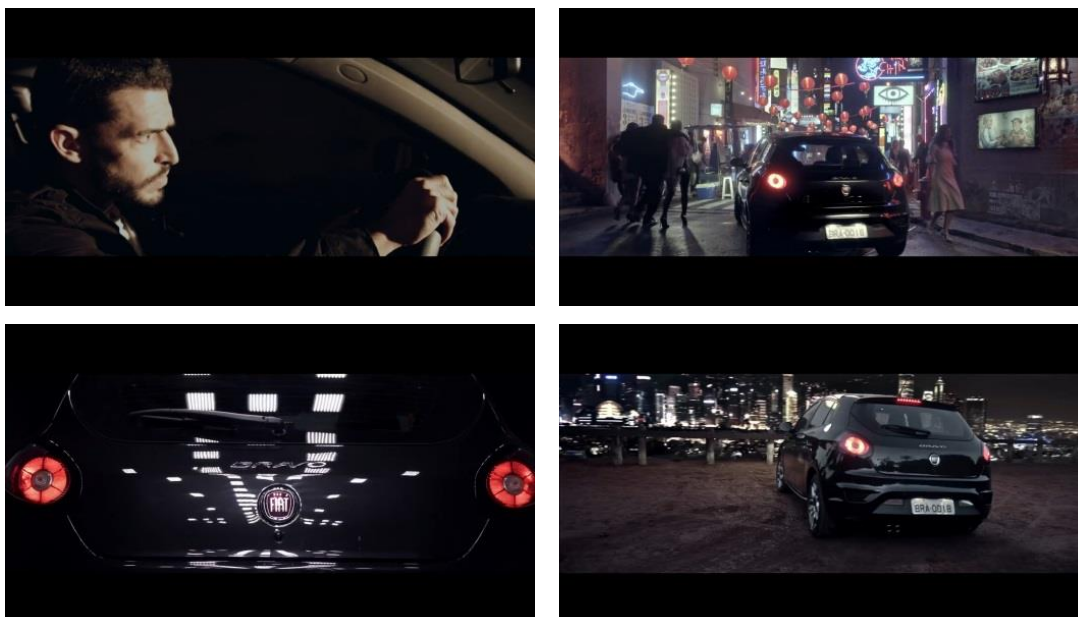


Fig. 47 – *Seu lado Bravo nunca foi tão bom* (Campanha Novo Fiat Bravo 2016 – Brasil)¹⁵⁵



Fig. 48 – *Seu lado Bravo nunca foi tão Bravo* (Campanha Novo Fiat Bravo 2016 – Brasil)¹⁵⁶

Uma dualidade de emoções que são difundidas de forma distinta através da opção pela cor ou pelo preto e branco. Nesta campanha a *Fiat* associa a cor ao lado bom da vida, ao lado mais cotidiano, a um público mais generalista, mais diário, mais acessível e por isso difunde o spot publicitário a cores durante as manhãs. O lado bravo da vida fica

¹⁵⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=sxJGUsha0bk>

¹⁵⁶ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mEmooTyf3eM>

reservado para a noite e para o preto e branco aqui associado ao lado mais rebelde, a um público mais independente de conceitos, mais libertino e mais irreverente.

No domínio da publicidade o preto e branco também é muitas vezes convocado para transmitir sensações de cariz próximo do erótico, repletas de sedução, ousadia, mistério e provocação sexual. Um ambiente de luxúria latente, onde habitualmente a cor, sobretudo o vermelho, desempenha uma função dita mais natural mas onde se constata que também o preto e branco pode, ao serviço da libido, substituir a paleta de cores.



Fig. 49 – Campanha *Qual é o teu fetiche?*¹⁵⁷

A 7 de Julho de 2012 realizou-se, em “local secreto” da cidade do Porto a 2ª edição da festa *Qual é o teu fetiche?*. Uma festa para a qual era exigida uma inscrição prévia num determinado web site e onde o acesso à mesma ficava condicionado por um dress

¹⁵⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vXvAGF1ay4s>

code “sexy”, “ousado” e “sem tabus”. Em suma, a festa *Qual é o teu fetiche?* misturava música, mistério e, de certa forma, libertinagem sexual implícita. A promoção deste evento fez-se, essencialmente através da internet e da partilha dum spot vídeo¹⁵⁸ a preto e branco.

A campanha *Qual é o teu fetiche?* foi alicerçada na convicção que a imagem preto e branco consegue, também ela, transmitir sensações ousadas, provocadoras e eróticas. *Qual é o teu fetiche?* destrói a convicção, mais ou menos generalizada, que associa, em exclusivo, a cor ao erotismo. O preto é a cor da noite, e é na noite que a sedução encontra o seu clima natural. Na sensualidade o preto recusa o óbvio e o vulgar que muitas vezes a cor catalisa, significa irreverência, ousadia, provocação e mistério. Em confronto com o branco, símbolo de pureza e virgindade, o preto torna-se na cor do pecado e da transgressão, que no contexto da sensualidade, ganha contornos verdadeiramente excepcionais.

Associar a imagem a preto e branco a uma mensagem séria, sóbria, comprometida, grave e altamente centrada na mensagem a transmitir é algo que é possível descortinar em fugazes campanhas publicitárias, sobretudo quando o seu objectivo principal não passa por promover um produto ou serviço. Em Janeiro de 2014 foi lançada no *Youtube* a campanha *Lembra-se dos últimos anos com o seu filho?*¹⁵⁹. Realizado por Cláudia Clemente, com a colaboração dos actores Paulo Pires e Ana Padrão, o spot vídeo *Lembra-se dos últimos anos com o seu filho?* com uma duração de um minuto e vinte e um segundos, evoca o desaparecimento em 1998 do jovem Rui Pedro. Na altura com apenas onze anos de idade, Rui Pedro desapareceu na localidade de Lousada (norte de Portugal) sem que até hoje se conheça o verdadeiro motivo do facto. Ao longo dos anos, tanto a opinião pública como a institucional, oscilam na crença que o jovem poderá estar ou não ainda vivo. Existem fortes suspeitas que concretizam a teoria de que o Rui Pedro pode ter sido na realidade raptado, integrando agora enquanto vítima, uma rede internacional de tráfico e exploração sexual. Deste inquietante e melindroso caso resulta apenas uma efectiva suspeita de seu nome Afonso Dias, um amigo da família e a última pessoa que no dia do desaparecimento terá estado com a vítima. Apesar de clamar inocência e desconhecimento das causas do desaparecimento e do paradeiro de Rui

¹⁵⁸ Spot vídeo com imagens do videoclipe de Madonna *Justify my Love* disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Np_Y740aRel

¹⁵⁹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0OTd551QH3A>

Pedro, e mesmo tendo sido meses antes considerado inocente pelo Tribunal de Primeira Instância, a verdade é que Afonso Dias acabaria por ser condenado, em Março de 2015, pelo Tribunal de Relação do Porto a três anos e seis meses de prisão por rapto. Ao longo de todos estes anos de avanços, muitas pausas e retrocessos nas investigações, uma voz impôs-se ao exigir o apuro das circunstâncias do ocorrido. Filomena Teixeira, a mãe de Rui Pedro, passou a nortear a sua forma de viver na procura da verdade e do paradeiro do seu filho. Na campanha *Lembra-se dos últimos anos com o seu filho?*, através de um registo fotográfico a preto e branco, o espectador, de forma acutilante, é confrontado com os dois actores verbalizando¹⁶⁰ de forma alternada e sobre um neutro fundo em degradé de cinzentos¹⁶¹, o texto:

“Lembra-se dos últimos anos com o seu filho? As noites de Natal, as festas de aniversário, as passagens de ano, as férias de Verão, os inícios de aulas, invernos e verões... Foram dias cheios de acontecimentos. Foram anos de novidades, surpresas, gargalhadas e travessuras. Lembra-se dos últimos anos com o seu filho?”

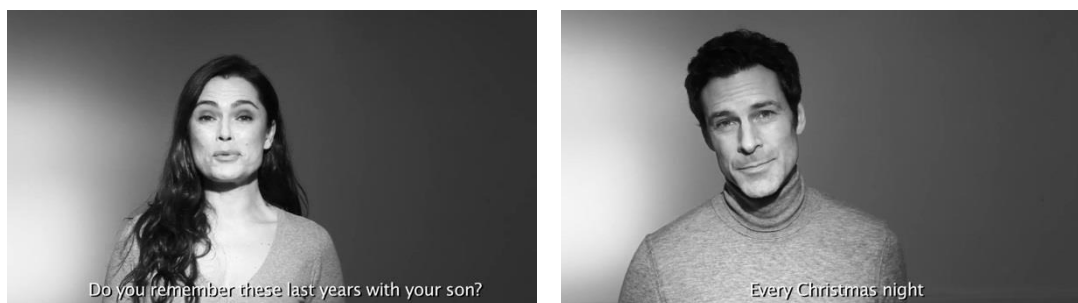


Fig. 50 – Campanha *Lembra-se dos últimos anos com o seu filho?*

O vídeo continua depois com a constrangedora imagem da mãe, Filomena Teixeira, que responde sofregamente e de forma sofrida, na primeira pessoa, às questões que os actores anteriormente colocaram:

“Eu não!”

¹⁶⁰ E com legendagem em língua inglesa.

¹⁶¹ A cor cinzenta é considerada cor sem força, cor da tristeza, do conformismo, da velhice, da miséria. Cinzentos são as nuvens e a névoa. É a cor do frio e do Inverno. É a cor que evidencia e simboliza uma ausência de sentimentos. Na campanha *Lembra-se dos últimos anos com o seu filho?* a opção por um fundo sem vivacidade, em degradé de cinzentos, confirma e reforça a tentativa de não distração do espectador procurando, também por esta forma, centrar a sua atenção na mensagem e em quem a difunde. Por ser uma cor conotada com a tristeza e a imobilidade, o cinzento no fundo transmite igualmente ao espectador uma sensação de frustração e angústia.



Fig. 51 – Campanha *Lembra-se dos últimos anos com o seu filho?*

E continua, por entre silêncios e hesitações:

“O Pedro faz hoje 27 anos. Não o vejo desde os 11. Nunca vou desistir de o procurar.”



Fig. 52 – Campanha *Lembra-se dos últimos anos com o seu filho?*

Novamente os actores, agora com um apelo:

“Se tiver alguma informação que possa ajudar a encontrar o Rui Pedro, por favor, diga-nos. Nunca é tarde para ajudar. Foi o filho da Filomena, mas podia ter sido o seu.”

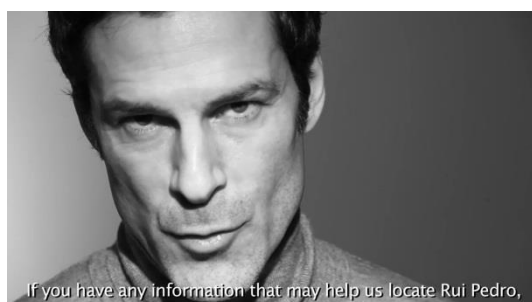


Fig. 53 – Campanha *Lembra-se dos últimos anos com o seu filho?*

Um voz *off*, sobre a imagem do Rui Pedro e uma série de contactos de telefone e e-mail, remata com:

“Há ainda em Portugal mais de 60 crianças e menores desaparecidos. São traficadas para exploração sexual todos os anos mais de 3 milhões de crianças. O tráfico verifica-se em todos os países do mundo e está a aumentar.”



Fig. 54 – Campanha *Lembra-se dos últimos anos com o seu filho?*

Lembra-se dos últimos anos com o seu filho? é uma campanha impactante e que não deixa indiferente o espectador pelo teor de cariz sensível da mensagem, pela imagem de uma mãe angustiada e pelo registo a preto e branco da imagem que não permite distrações aos espectadores cuja atenção é totalmente direccionada para a percepção daquilo que se pretende transmitir. Uma imagem a preto e branco que “liberta a nossa concentração para estímulos como as evocações dos rostos (...), a riqueza do diálogo verbal e a complexidade da estrutura narrativa” (Mast, 1977, pp. 91-92), neste caso concreto da campanha *Lembra-se dos últimos anos com o seu filho?*, na complexidade emotiva da mensagem a transmitir.

Um preto e branco discreto mas ao mesmo tempo muito austero, suporte de uma tensão latente e significativa de uma mensagem imperativa que explicita pelas emoções o problema e que, já na parte final incita o espectador à acção. Um preto e branco quase fúnebre, isento de sentimentos de felicidade, muito comprometido com a mensagem e onde não existem evidentes variações de luminosidade, quer ao nível do branco, do preto, ou da escala de cinzentos.

No universo do videoclipe musical, é evidente a crescente utilização da imagem a preto e branco para ilustrar, recriar e enriquecer do ponto de vista estético, ambientes sonoros, muitas vezes também, na procura de alcançar um certo *glamour* nostálgico.

Uma utilização monocromática que no contexto do vídeo musical também indicia uma necessidade de diferenciação e distinção num circuito que, habitualmente, busca na cor aprofundar características conotadas com o espectáculo visual. Bandas, artistas e projectos musicais como *Arcade Fire*, *Radiohead*, *Madonna*, *Alela Diane*, *Soko* e, sobretudo, *Woodkid*, entre inúmeros outros, buscam no videoclipe a preto e branco evidenciar as suas performances em playlists televisivas onde reina o universo da cor associada à música.



Fig. 55 – *Fire Ready to Start*¹⁶² (2010)
de Arcade Fire



Fig. 56 – *Run Boy Run*¹⁶³ (2012) de Woodkid



Fig. 57 – *Girl Gone Wild*¹⁶⁴ (2012) de Madonna



Fig. 58 – *Lotus Flower*¹⁶⁵ (2011) de Radiohead

No caso do projecto *Woodkid*, do francês, realizador, designer gráfico, compositor e interprete, Yoann Lemoine, a opção pelo preto e branco nos seus videoclips vai muito para além duma efectiva necessidade de diferenciação e procura pela diferença. Todos os videoclipes do projecto *Woodkid*¹⁶⁶ dispensam a cor e procuram através do preto e branco criar um ambiente ambíguo e atemporal, onde o presente e o passado se

¹⁶² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9oI27uSzxNQ>

¹⁶³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Imc21V-zBq0>

¹⁶⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6kxLeC9r45k>

¹⁶⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=cfOa1a8hYP8>

¹⁶⁶ Os videoclipes do projecto *Woodkid* estão disponíveis em <https://vimeo.com/woodkidmusic> e em <http://www.woodkid.com/>

confrontam, ao mesmo tempo que conferem ao espectador a responsabilidade de preencher algo em falta. Em entrevista ao magazine digital Examiner.com, em Outubro de 2013, Yoann Lemoine explicou, na primeira pessoa, as suas opções pelo preto e branco:

“Há muitas razões pelas quais eu uso a preto e branco nos meus vídeos. A primeira razão foi porque eu quero criar algo ambíguo entre o passado e o futuro. Eu quero que os vídeos tenham qualidade HD, mas quero sentir como se eles viessem do passado.

(...)

Eu tenho 30 anos e a minha infância está atrás de mim. Eu fiz um álbum sobre a infância e a distância entre isso e a maior idade. Você está sempre perdido no tempo. É impossível dizer o período de tempo da história que se passa no vídeo.

(...)

Vai ser ainda mais óbvio no próximo vídeo. Mais uma vez, eu estou a tentar criar esse choque entre o presente e o passado.”¹⁶⁷ (Ruygrok, 2013)

Yoann Lemoine acrescentou ainda, e em jeito de complemento, ao magazine *Untucked*:

"Há um elemento futurista no meu trabalho, e eu gosto de compará-lo com o preto e branco. O preto e branco faz-nos pensar no passado de alguma forma, e a história é sobre o passado contra o futuro, é sobre a infância contra a vida adulta e a distância que existe entre eles. Eu penso que o contraste entre preto e branco digital é muito interessante. E, você sabe, o tratamento de ficção científica ou fantasia em preto e branco nunca é realmente feito e eu acho que é interessante porque é confuso. Ele está confundindo as ideias do passado e do futuro. Ele remove o filme ou o conteúdo de qualquer tipo de tempo preciso e faz com que seja um pouco mais atemporal.”¹⁶⁸ (Bigelow, 2013)

Também ao *website No Film School*, comunidade digital de realizadores, produtores e criativos independentes, Yoann Lemoine acrescentou em entrevista, e a propósito da sua opção pelo preto e branco em detrimento da cor:

“Eu crio histórias com peças que faltam. As peças que faltam são muito interessantes porque então as pessoas querem preenchê-las. As pessoas têm medo do vazio e querem então preencher essas lacunas... Isso é

¹⁶⁷ Tradução a partir do original em inglês.

¹⁶⁸ Tradução a partir do original em inglês.

exactamente o que eu quero fazer com a minha arte. Quero que as pessoas pensem naquilo que vêm e se perguntem se o que vêm é real. Se o que elas vêm tem um significado.”¹⁶⁹ (MarBelle, 2013)

Um preto e branco futurista, que desafia o espectador a completar a obra, que faz chocar o presente com o passado e cujo resultado provoca uma incerteza temporal. Poderá ser assim a explicação resumida dos motivos para a utilização do preto e branco nos videoclipes do projecto *Woodkid*. Motivos ponderados que procuram ir muito para além duma diferenciação que, num contexto muito preenchido pela cor, o preto e branco provoca.

Também a procura da diferenciação, mas com alguns laivos de irreverência e procura por algo novo, parece estar na base da criação de vídeos (musicais, curtas-metragens, novelas...) utilizando as potencialidades conferidas pelo videojogo *Sims*. Lançado no ano 2000 pela *EA – Electronic Arts*, a série *Sims*, actualmente na versão 4 e com inúmeras variantes, simula a vida real através de um jogo de computador com inúmeros dedicados jogadores, sobretudo jovens, espalhados um pouco por todo o mundo. Uma comunidade de jogadores que partilha diariamente, minuto a minuto, as suas façanhas no universo *Sims*. Uma comunidade que, muito para além do puro prazer do jogo, tem vindo a dedicar-se a realizar filmes, extravasando o puro conceito de jogo. Filmes que são disponibilizados em fóruns, canais no *Vimeo* ou *Youtube* e em páginas pessoais. Filmes que são promovidos pelos seus autores em redes sociais tentando alcançar um cada vez maior número de visualizações e *feed-backs* positivos.



Fig. 59 – *Sims 3 – Dama de Inverno*¹⁷⁰ (trailer) de Maria Sims



Fig. 60 – *The Wedding*¹⁷¹ de Glenn Owen

¹⁶⁹ Tradução a partir do original em inglês.

¹⁷⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=81dy3gvzrco>

¹⁷¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=cDywaQR1l60>



Fig. 61 – *Sims 2 – Evanescence*¹⁷²
de My Immortal



Fig. 62 – *The Exorcist Novel*¹⁷³ de Sofia M.

Mas o que levará a que um crescente, mas ainda muito diminuto, número de autores *Sims* opte pelo preto e branco?

Nascidos numa geração servida pela internet, redes sociais, filmes no computador, tablets, smartphones, sms's e demais comunicações rápidas, a grande maioria dos autores de filmes produzidos com o *Sims* nunca conviveu de perto com o preto e branco, nem na televisão nem no cinema. Esta é a geração da cor, das três dimensões, dos efeitos especiais e demais artimanhas tecnológicas. Esta é uma geração para a qual o preto e branco é uma realidade puramente desconhecida e, conseqüentemente, uma novidade para os mais curiosos e audazes. Realizar um filme *Sims* a preto e branco, mais do que uma verdadeira consciência estética, que apesar de tudo não é neste caso muito evidente, parece antes ser uma tentativa de evidênciação e no arriscar da descoberta de uma estética de pura novidade. É procurar a diferença pela opção por uma estética diferente do normal num contexto dominado pela cor. É arriscar inverter o conceito instituído de que a cor é, por excelência, propensa à criação de universos de pura fantasia, onde se deve entender ou definir fantasia como “precisamente aquilo que pode ser confundido com realidade” (Cavell, 1979, p. 85) e onde, conseqüentemente “o filme estabelece o momento de passar de um espaço de cor a outro como se passássemos de um mundo a outro” (Cavell, 1979, p. 84).

Quer se trate de publicidade, videoclips ou produção de filmes com recurso a ferramentas dos videojogos, a utilização do preto e branco reveste-se de uma intenção diferenciadora que procura transmitir algo que a cor, ou não consegue, ou consegue

¹⁷² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MgnTCrKmCV0>

¹⁷³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=x3QqI0EEhNE>

com mais dificuldade. A publicidade procura com o preto e branco transmitir sofisticação, distinção, luxo, sedução, prestígio, irreverência e, por vezes, até tensão erótica e ousada. Em alguns casos, quando o que é pretendido não passa por comercializar um produto mas sim propagar um apelo sensível e sério, o preto e branco adquire significados sóbrios, comprometidos, tensos, austeros e graves. No videoclipe procura-se com o monocromático ilustrar, recriar e enriquecer ambientes sonoros, por vezes procurando atingir um clima futurista repleto de ponderados conflitos temporais. A irreverência, a diferenciação e a ousadia de experimentar algo verdadeiramente novo e desconhecido são características que o preto e branco adquire quando associado ao contexto da produção de filmes em ambiente de videojogos.

2.2 – Contextos favoráveis para o incremento da produção a preto e branco

Apesar de sermos induzidos a acreditar que, por imperativos de ordem mercantilista, actualmente o preto e branco apenas chega a uma fatia muito minoritária da população consumidora de cinema, não poderemos de forma alguma descurar que esta é uma estética perfeitamente presente, com notáveis índices quantitativos de produção e repercussão, senão comercial, pelo menos em termos de premiações e nomeações em festivais de cinema um pouco por todo o mundo. Somos também tentados a acreditar que um contexto cultural rico, fornece ferramentas catalisadoras para um melhor entendimento do cinema, quer por parte dos realizadores quer por parte do público. É sabido que um filme a preto e branco exige mais do espectador convocando-o para um envolvimento na construção imagética de um universo fílmico que ele contempla sem informação cromática. Um espectador com carências ao nível, por exemplo, de referências fílmicas dos grandes clássicos da história do cinema terá, actualmente, uma dificuldade acrescida em aceitar facilmente um filme a preto e branco e, no caso de o aceitar, entendê-lo e complementá-lo. Gonçalves Lavrador, em tom de provocação, classifica de “incultos” os espectadores mal preparados “por não terem visto filmes durante um longo lapso de tempo.” (Lavrador, 1973, p. 287):

“O espectador «inculto» ou mal preparado, sem consciência do valor artístico e significativo do filme, sem perfeita compreensão da sua beleza e dos seus aspectos logomórficos, sente-se naturalmente atraído por aquilo que é especificamente fácil (...) e fica desprevenido perante todas as circunstâncias hipnóides do ecrã e do ambiente, das acções simultâneas de diversos factores sensoriais anormalmente amplificados, enfraquecendo-se ou reduzindo-se a zero o seu poder crítico e a sua autonomia espectral.” (Lavrador, 1973, p. 308)

Por outro lado, e no que ao realizador diz respeito, uma cultura cinematográfica evoluída conduz a uma consciência fílmica capaz de se afirmar facilitadora no momento de ponderar produzir o seu filme, optando por uma estética a preto e branco ou a cores. A ausência de conhecimentos de índole estético e conceptual, o desconhecimento da história do cinema e seus filmes-chave e um cariz demasiado autodidacta do realizador e ou produtor, leva inúmeras vezes a que a opção pelo monocromático seja totalmente desprovida de intenção estética, vazia de verdadeira motivação e de ponderada e reflectida intensão crítica. Escolhe-se filmar a preto e branco por motivos tão pouco consistentes e inócuos como sejam os propósitos, entre muitos outros, de inocente radicalismo estético e desesperada procura de evidenciação. Na maioria dos casos a opção pelo preto e branco é um claro sinónimo de uma desesperada procura em distrair o espectador, apresentando-lhe um universo fílmico despropositadamente sem cor mas revestido de uma muito inocente procura de afirmação artística. Em muitos destes casos verifica-se que a opção pelo preto e branco é uma forma de camuflar uma certa inaptidão do realizador que ansiosamente procura integrar a sua obra fílmica naquilo que generalizadamente se passou a designar por *cinema indie* ou *cinema underground*. Reforçando e resumindo o que referimos umas linhas acima, só uma verdadeira consciência estética do cinema, da sua história, da sua gramática, do seu formalismo e, porque não afirmar, da sua essência, pode conduzir a uma clara e muito precisa motivação para a produção cinematográfica a preto e branco. Uma consciência cinematográfica e artística que é trabalhada e apreendida ao longo da vida e que se torna mais eficaz e evidente quando o sujeito se envolve, ou pelo menos é envolvido, em ambientes culturalmente facilitadores sejam eles, entre muitos outros, cineclubes, cinematecas, escolas, associações culturais ou festivais de cinema. Gonçalves Lavrador, no seu livro *Justificação Estética do Cinema* enuncia as

etapas para uma “verdadeira e bem fundamentada” cultura cinematográfica, etapas que antecedem mesmo o visionamento de obras de referência:

“Embora ver bons filmes seja necessário para se conseguir uma verdadeira e bem fundamentada cultura da sétima arte, esta condição não é suficiente. Em primeiro lugar, é preciso um trabalho de preparação convenientemente dirigido, por intermédio de bons livros, palestras, revistas, jornais, conversações com pessoas competentes, estudos da história do cinema e suas escolas, etc. Depois seguir-se-á o contacto consciente com a nova arte, através das suas principais obras.” (Lavrador, 1973, pp. 33-34)

Um contexto cultural rico é, assumidamente, factor catalisador para um exponencial crescimento, quantitativo e qualitativo, de conscientes estéticas inovadoras ou alternativas onde, naturalmente, poderemos incluir o preto e branco. Esta é uma convicção que demonstramos através da análise, a seguir, de dois casos práticos: o *Black & White – Festival Internacional Audiovisual* organizado pela Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, no Porto e o programa *Kimuak* da *Filmoteca Vasca* em San Sebastian no País Basco, Espanha.

2.2.1 – O *Black & White – Festival Internacional Audiovisual*

Criado em 2004, o *Black & White – Festival Internacional Audiovisual* surge no seio da Escola das Artes da Universidade Católica do Porto com um objectivo muito claro: promover e desmistificar a estética do preto e branco. Desmistificar no sentido de tornar claro e evidente que a opção pelo preto e branco não só não pode ser considerada retrograda ou nostálgica como pode mesmo, em alguns casos, ser rotulada de vanguardista. O preto e branco enquanto escolha estética no acto de comunicar, de reflectir, de contar histórias e de mostrar o mundo que nos rodeia.

Fundada no final dos anos 90 do século XX na cidade do Porto, a Escola das Artes¹⁷⁴ da Universidade Católica Portuguesa atribui graus de licenciatura, mestrado e doutoramento, entre outras, na área de Som e Imagem. Nesta área os alunos são confrontados ao longo do seu percurso académico com um curriculum fortemente potenciador para a aquisição de profundos e muito sólidos conhecimentos em várias áreas do panorama audiovisual onde, de entre elas, se destaca o cinema. Uma escola notavelmente apetrechada, quer do ponto de vista dos recursos técnicos, quer do ponto de vista dos recursos humanos onde, muito por via do plano de estudos, se impele os alunos para a produção filmica. Ao longo dos anos, os alunos da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa têm produzido, no âmbito das suas unidades curriculares, várias dezenas de filmes, maioritariamente curtas-metragens, de ficção, documentário ou animação. Nascidos na grande maioria dos casos nos anos 90 do século XX, e intervenientes activos numa geração moldada pela constante procura de inovação tecnológica e digital, é deveras curiosa a atracção que manifestam pela produção a preto e branco. Ao longo dos últimos anos foram vários os filmes produzidos e realizados a preto e branco, alguns com percursos notáveis no circuito de festivais de cinema¹⁷⁵. Em 2004, o então aluno João Rodrigues, realizou sem recurso à cor o documentário *Preto e Branco*, uma verdadeira reflexão documental sobre a importância do monocromático para o cinema. *Preto e Branco* foi exibido em mais de três dezenas de festivais, em países tão díspares como a Índia, Croácia, Líbano ou Cuba. Em 2007, Miguel Alves realizou também a preto e branco a curta-metragem *Por um fio*, um registo ficcional sobre a nostalgia da recordação de amores passados. Uma ficção exibida em mais de uma dezena de festivais e que contou ainda com uma exibição no canal público de televisão RTP2. *Pítón*, documentário a preto e branco sobre a jovem pugilista Juliana Rocha, foi realizado em 2011 por André Guiomar e é também um claro exemplo do interesse que o preto e branco tem despertado na comunidade académica da Escola das Artes. Presente em mais de duas dezenas de festivais internacionais de cinema, *Pítón* acabou mesmo por ser premiado no prestigiado *New York Short Film Festival*, nos Estados Unidos da América, com o troféu para melhor filme em competição. Poderíamos continuar a enumerar exemplos de filmes a preto e branco, casos de sucesso, produzidos por alunos da Escola das

¹⁷⁴ Mais informações sobre a Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa podem ser obtidas em: www.artes.porto.ucp.pt

¹⁷⁵ Para uma listagem exhaustiva consultar: www.artes.porto.ucp.pt/pt/projetos-e-premios

Artes mas tornar-se-ia fastidioso dada a quantidade. Parece-nos antes importante e pertinente formular já a seguinte questão: porquê um interesse tão vincado pela produção monocromática na comunidade de alunos da Escola das Artes? Poderíamos avançar como resposta que o conhecimento adquirido pelos alunos ao longo do seu curso os teria estimulado e consciencializado para uma estética menos usual e acessível comercialmente. Parece-nos ser este um facto claro e relevante que, como atrás analisamos, associa o interesse pelo preto e branco, quer na perspectiva do realizador / produtor, quer na perspectiva do espectador, a um conhecimento evoluído do fenómeno cinematográfico. Obviamente que os alunos da Escola das Artes, pelo curriculum do seu curso, são nesta área possuidores de um conhecimento vasto e consistente. Mas então porque é que em outras escolas onde se lecciona cinema o interesse pela produção a preto e branco apesar de naturalmente existir não é tão evidente? A resposta satisfatória, assentará sobremaneira, na existência de um evento chamado *Black & White – Festival Internacional Audiovisual*¹⁷⁶ em que anualmente a comunidade académica se envolve na produção. Um festival de prestígio e de rigor. Um festival nascido em ambiente académico mas projectado para além dos muros da universidade. Um festival internacional diferente pela sua especificidade e abrangência. Um festival capaz de estabelecer pontes entre artistas consagrados e principiantes. E entre estes e um público interessado e curioso.

Não querendo ser apenas mais um festival igual a tantos outros e, sobretudo, não querendo interferir no espaço já ocupado por festivais de reconhecido impacto e envergadura como o *Fantasporto* ou o *Festival de Curtas-Metragens de Vila do Conde* (para referenciar apenas festivais do grande Porto), o *Black & White* sempre se afirmou como um festival de características ímpares, muito próprias e diferenciadoras, passando em 2004 a ocupar um espaço ainda não explorado no panorama dos festivais de cinema ao contemplar de forma rigorosa e exclusiva uma abordagem à estética monocromática. Um festival que procurou e continua a procurar não só estimular o espírito competitivo mas também a partilha de opiniões e conhecimentos entre todos aqueles que, ao longo de quatro dias, aceitam o desafio de, sem complexos, ousar pensar e criar sem recurso à cor, concentrando-se apenas no essencial, nos jogos de contrastes, na riqueza da luz e no mistério das sombras.

¹⁷⁶ Mais informações sobre o festival podem ser obtidas em: www.artes.ucp.pt/b&w/

O *Black & White* é actualmente um festival visível e reconhecido a nível nacional e internacional, sobretudo pela aposta numa cada vez maior democratização e descentralização do festival, tornando-o geograficamente acessível a um crescente número de interessados e perpetuando-o o mais possível no tempo. Ao longo de mais de uma década o *Black & White* sempre apostou na celebração de parcerias com cineclubes e instituições com interesses culturais para a realização de extensões do festival. Foi assim possível levar a estética do preto e branco a diversos públicos geograficamente distribuídos não só por Portugal mas também Europa, América do Norte e África. Mais de uma década marcada também pela aposta no estreitamento de relações com outros festivais com características particulares. Uma aposta na permuta de programação, redes de contactos, públicos e, naturalmente visibilidade, que passou pelo estreitamento de laços e parcerias com festivais como: *One Take Film Festival* (Zagreb - Croácia), *Play-Doc – Festival Internacional de Documentais* (Tui – Espanha), *15 Second Film Festival* (Belfast, Irlanda do Norte), *Tricky Women – Animation Festival* (Viena, Austria), *Festival de Cans* (Cans, Espanha), *Up & Coming Film Festival* (Hannover, Alemanha), *Era New Horizons* (Varsóvia, Polónia) e *Cineraïl – International Festival Train & Metro on Film* (Paris, França).

Para além de diversas mostras, *artist talks* e retrospectivas, trezentas e doze curtas-metragens em competição, representaram um total de quarenta e sete países ao longo de onze edições do festival. Portugal encontra-se, juntamente com a Alemanha, Espanha, Reino Unido e França no grupo dos países com maior índice de obras seleccionadas para competição. Regista-se também uma forte apetência competitiva de vários países do Leste da Europa com destaque pela quantidade para a Rússia e Bielorrússia. Mas a diversidade geográfica da produção a preto e branco é garantida pelas presenças de países como Angola, Japão, Colômbia, Ilhas Faroé, Irão, México, Nova Zelândia ou Índia.

Para conclusão, somos induzidos ao reforço de afirmar que as estéticas mais alternativas, onde incluímos também o preto e branco, encontram melhores condições de proliferação num contexto culturalmente evoluído, habitado por indivíduos com uma bem definida consciência artística por devidamente impulsionados por uma ou várias entidades que se afirmam capazes de formar e transformar. No caso em análise, a Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa via *Black & White – Festival Internacional Audiovisual*.

2.2.2 – A *Filmoteca Vasca* e o programa *Kimuak*

Fundada a 1 de Maio de 1978 e procurando dar resposta à necessidade de preservar o património histórico audiovisual do País Basco, a *Filmoteca Vasca*¹⁷⁷ tornou-se uma referência muito importante para pesquisadores, produtores, distribuidores e estudantes por se afirmar como o único arquivo filmico da região. Em 2004 tornou-se fundação e passou a ser suportada pelo *Gobierno Vasco* e pela *Diputación Foral de Gipuzkoa*. Iniciando a sua actividade com um arquivo de seiscentos metros de película, actualmente a *Filmoteca Vasca* alberga mais de cinco milhões de metros de filme e cerca de dezassete milhões de metros de fita videográfica. É igualmente responsável, entre outros, pelo arquivo de todo o material cinematográfico relativo ao *Festival Internacional de Cine de San Sebastian*¹⁷⁸. Na sua sede, no centro da cidade de San Sebastian, a *Filmoteca Vasca* possui todos os recursos tecnológicos para garantir aos interessados o acesso a todos os arquivos cinematográficos, serviço de cópias e telecinema, biblioteca, documentação e demais serviços de apoio à produção de filmes. Em 1998 deu início ao programa *Kimuak*¹⁷⁹ para promover e distribuir, a nível internacional, curtas-metragens bascas. Neste programa podem participar todas as curtas-metragens produzidas anualmente na região que, depois de submetidas à apreciação de um júri independente, passam a integrar o catálogo anual *Kimuak*. Deste catálogo fazem parte anualmente cerca de oito¹⁸⁰ curtas-metragens para as quais é desenvolvido um plano de promoção e divulgação que passa por, entre outras medidas, representação e submissão massiva das obras a festivais de cinema internacionais e organização de mostras e retrospectivas. Após análise do portefólio da *Kimuak* constatamos ser muito evidente a aposta em produções a preto e branco. Constatamos de igual forma, serem muitos os realizadores bascos a privilegiar a estética monocromática em detrimento da cor. Na procura de uma justificação rumamos a San Sebastian para entrevistar Txema Muñoz, o responsável pelo programa *Kimuak* que foi peremptório ao afirmar em três frases que “A tradição cinematográfica do País

¹⁷⁷ Mais informações sobre a *Filmoteca Vasca* podem ser obtidas em: www.filmotecavasca.com

¹⁷⁸ Mais informações sobre o festival podem ser obtidas em: www.sansebastianfestival.com/

¹⁷⁹ Mais informações sobre o projecto *Kimuak* podem ser obtidas em www.kimuak.com/

¹⁸⁰ O número de curtas-metragens integradas anualmente no projecto *Kimuak* varia anualmente mas, por norma, oscila entre as oito e as dez.

Basco influencia a produção a preto e branco. O olho tem de estar educado para que se possa valorizar esta estética. A cultura e o background cinematográfico dos realizadores bascos faz com que utilizem muito o preto e branco.”. Referiu ainda que a Filmoteca Vasca tem vindo há vários anos a servir de factor estimulante para o estudo aprofundado do cinema, nomeadamente dos filmes clássicos e demais correntes. Ora se o preto e branco é uma característica indissociável ao cinema clássico dos primórdios até meados do século XX, e se os realizadores bascos, frequentadores da *Filmoteca*, aprofundaram os seus estudos com base nestes filmes, parece-nos natural que se sintam inspirados ou pelo menos familiarizados com esta estética. Prosseguimos a investigação seleccionando e posteriormente entrevistando, cinco realizadores que nos últimos anos integraram o programa *Kimuak* com filmes a preto e branco. Kote Camacho, realizador do filme *La Gran Carrera* (2010) e *Don Miguel* (2014) afirmou-se familiarizado com o preto e branco pela paixão que desde muito jovem desenvolveu, quer pelo cinema clássico, quer pela linguagem pictórica dos *comics*. Considerou a actual estética do preto e branco muito enraizada no País Basco pela forma como os grandes clássicos conseguem, ainda no presente, continuar a fascinar os realizadores mais atentos e envolvidos num estudo mais aprofundado do cinema e capaz de exceder as puras habilidades técnicas. Koldo Almandoz, realizador dos filmes *Razielzen Itzulera* (1997) e *Deus et Machina* (2012) confessou-se também apaixonado pelo preto e branco pela forma como esta estética “leva a nossa memória para o início do cinema”. Telmo Esnal, realizador de *Taxi?* (2007) e *Hamaiketakoa* (2012) afirmou que pela sua idade¹⁸¹ tem “uma memória muito presente do preto e branco que via quer na televisão quer nas salas de cinema”, filmou em 2007 *Taxi?* a preto e branco “como homenagem ao cinema clássico”. Asier Altuna, realizador de *Artalde* (2010) confessou que “o preto e branco tem algo de nostálgico” e que o “transporta para outras épocas do cinema”. Por fim, Imanol Ortiz Lopez, realizador de *Expreso Nocturno* (2003), classificou o cinema a preto e branco como “uma homenagem e uma referência”, lembra-lhe automaticamente “os grandes clássicos, o cinema negro, assassinatos, tragédias, grandes guiões, grandes histórias, grandes actuações...”.

Kote Camacho, Koldo Almandoz, Telmo Esnal, Asier Altuna e Imanol Ortiz Lopez, cinco realizadores bascos com filmes realizados a preto e branco, frequentadores em

¹⁸¹ Telmo Esnal nasceu em 1967.

algum momento das suas vidas, da *Filmoteca Vasca*, apaixonados pela estética monocromática e conscientes da influência que os seus aprofundados conhecimentos cinematográficos tiveram no momento da decisão de realizar a cores ou a preto e branco.

Pela análise do processo de pesquisa efectuado no País Basco (San Sebastian, Vitória, Pamplona e Bilbao), somos conduzidos mais uma vez a considerar que uma instituição, no caso a *Filmoteca Vasca*, tem uma capacidade catalisadora na sensibilização de públicos e autores para estéticas menos consentâneas, ou se preferirmos, comerciais. Pelas suas características a *Filmoteca Vasca*, teve e tem neste caso, um papel de extremo relevo ao promover a aproximação do cinema clássico, maioritariamente a preto e branco e residente nos seus arquivos, junto dos interessados que notoriamente foram influenciados. O contacto com realizadores e demais intervenientes na produção cinematográfica desta região espanhola foi efectivamente produtiva ao tornar evidente o indício que o preto e branco, quer na óptica do realizador quer na própria óptica do espectador, está muito assente numa espécie de critérios culturais. Ser profundo conhecedor do fenómeno cinematográfico, quer do ponto de vista histórico, estético ou mesmo crítico, é, tudo indica, factor relevante para uma maior sensibilização e entendimento do preto e branco quer se trate de um mero espectador ou de um realizador. Havendo por perto um centro catalisador e uma dinâmica resistente a fenómenos cinematográficos puramente comerciais, torna-se mais evidente o apreço por uma estética menos habitual como o caso do preto e branco. “O descerimento e o critério adquiridos através da cultura constituem um filtro protector que permite ao espectador conservar o sangue-frio e o sentido crítico necessários para não se tornar um brinquedo cego de uma magia perniciosa.” (Agel, 1983, pp. 31-32). Em suma, um contexto cultural rico favorece a produção e a disseminação do cinema a preto e branco.

2.3 – As cores do preto e branco

O cinema registado a preto e branco, por motivação estética e criadora do seu autor, assenta em duas necessidades distintas e diferenciadoras no que aos objectivos a alcançar diz respeito. Por um lado poderemos estar perante um registo a preto e branco indiciador de uma não necessidade por parte do realizador em, a partir do monocromático, sugerir ao espectador a mínima sensação de cor. Um perfeito desinteresse cromático ou, dito de outra forma, um registo a preto e branco que privilegia a textura, o volume e a forma, aqui entendida como unidade estruturadora das partes que conduzem a um todo, e não demonstra necessidade nem vontade sequer de lançar no espectador sugestões cromáticas. Neste caso um filme a preto e branco é, efectivamente, um filme a preto e branco e nunca um filme a preto e branco que convoca, de forma consciente e propositada o espectador, através de uma gama de cinzentos entre o preto e o branco, para uma imediata mas posterior associação ou construção cromática da imagem. Não há aqui uma clara e consciente intensão do realizador em proporcionar ao espectador indícios cromáticos. Por outro lado, é também válido e plausível afirmar que, inúmeras vezes no cinema, a opção estética pelo preto e branco tende a envolver e a convocar conscientemente o espectador para uma missão que poderemos chamar de construção cromática. Registrar a preto e branco mas procurando lançar ao espectador reptos cromáticos, sensações que conduzem mentalmente à cor. Através da imagem monocromática lançar dinâmicos desafios colorizadores envolvendo, também por esta via, o espectador na obra. Neste caso, não estando visualmente presente na imagem, a cor, ou a sensação de cor é induzida. Por inúmeras vezes o cinema a preto e branco apresenta-se como uma espécie de cinema monocromático mas com a cor em fora de campo, por não visível opticamente.

2.3.1 – O visto e o sugerido. A cor em fora de campo: o fora de campo “concreto” e o fora de campo “imaginário”

“O Campo é uma porção de espaço delimitado pelo quadro da imagem, é percebido como bidimensional (a imagem é plana) e,

imaginariamente como tridimensional, em função da representação das perspectivas e da profundidade de imagem obtida. Segundo a composição da imagem e a organização do quadro, o campo pode ser percebido como sendo fechado em si mesmo ou aberto a um ou mais foras de campo.” (Goliot-Leté, Joly, Lancien, Mée, & Vanoye, 2011, p. 67)

Pelas definições acima podemos, muito sumariamente, entender que o campo é tudo aquilo que o quadro permite ao espectador contemplar e imageticamente processar. “Está fora de campo tudo o que não aparece na imagem e pode ser imaginariamente situado à esquerda, à direita, em baixo, em cima, à frente e atrás do campo, ele mesmo delimitado pelo quadro e pela profundidade de campo.” (Goliot-Leté, Joly, Lancien, Mée, & Vanoye, 2011, p. 172). Um quadro, entendido como uma moldura que, tal como no contexto das artes plásticas, sustenta desenhos, pinturas ou gravuras. “O sentimento da existência ou da presença do fora de campo é função da composição da imagem, de efeitos sonoros eventuais, de elementos relacionados com o contexto ficcional ou real, da dinâmica da montagem e dos movimentos da câmara.” (Goliot-Leté, Joly, Lancien, Mée, & Vanoye, 2011, p. 172). Complementando, Gilles Deleuze refere-se ao quadro enquanto composição como “um ângulo de enquadramento”,

“O quadro refere-se a um ângulo de enquadramento. É que o conjunto fechado é em si mesmo um sistema óptico que remete para um ponto de vista sobre o conjunto das partes. É certo que o ponto de vista pode ser ou parecer insólito, paradoxal: o cinema apresenta pontos de vista extraordinários, rente ao chão, ou de cima para baixo, de baixo para cima, etc. Mas eles parecem submetidos a uma regra pragmática que não vale só para o cinema de narração: a menos que se caia num estetismo vazio, eles têm de ter uma explicação, têm de aparecer como normais e regulares, ou do ponto de vista de um conjunto mais vasto que compreende o primeiro ou do ponto de vista de um elemento inicialmente despercebido, não dado, do primeiro conjunto” (Deleuze, *A imagem - movimento - cinema I*, 2009, p. 33)

Gilles Deleuze refere-se a um clássico quadro limitado fisicamente em altura e largura que mostra ao espectador tudo o que nele habita e oculta tudo o que se constitui para além desse limite enquadrado. Tudo o que não necessita de ser mostrado, ou não se quer mostrar, constitui-se no denominado fora de campo, espaço imaginário, mas real, que existe para além dos limites estabelecidos pelo quadro cinematográfico e que de alguma forma influencia o ambiente captado e delimitado pela câmara. O fora de campo existe

porque existe uma relação com o campo. De acordo ainda com Gilles Deleuze, o fora de campo remete para tudo o que não se ouve nem se vê, mas que está no entanto perfeitamente presente” (Deleuze, *A imagem - movimento - cinema I*, 2009, p. 34), “Todo o enquadramento define um fora de campo.” (Deleuze, *A imagem - movimento - cinema I*, 2009, p. 35), e resume ainda esta questão do enquadramento e fora de campo afirmando:

“O enquadramento é a arte de escolher toda a espécie de partes que entram num conjunto. Este conjunto é um sistema fechado, relativamente e artificialmente fechado. O sistema fechado determinado pelo quadro pode ser considerado por referência aos dados que comunica aos espectadores: é informático, e saturado ou rarefeito. Considerado em si mesmo e como limitação, é geométrico ou físico-dinâmico. Considerado na natureza das suas partes, é ainda ou geométrico ou físico e dinâmico. É um sistema óptico, quando considerado por referência ao ponto de vista, ao ângulo de enquadramento: justifica-se então pragmaticamente ou reclama uma mais alta justificação. Por fim, determina um fora de campo, ou na forma de um conjunto mais vasto que o prolonga ou na forma de um todo que o integra.” (Deleuze, *A imagem - movimento - cinema I*, 2009, p. 38).

O exposto por Gilles Deleuze, que confere ao fora de campo um carácter expansivo para além do plano, foi anteriormente radicalmente contestado por Sergei Eisenstein que acentuou a radical diferença entre o exterior e o interior do plano. Para Sergei Eisenstein tudo o que está fora do plano não tem existência material e logo deverá ser considerado fora de quadro abstracto e não fora de campo imaginário e ficcionável (Sergei Eisenstein considera que apenas tudo o que está dentro do plano tem um estatuto ficcionável). Também o crítico de cinema francês Louis Seguin defende na sua obra “*L’Espace du cinema. Hors-champ, Hors-d’oeuvre, Hors-jeu*” uma concepção do plano como unidade formal e significante auto-suficiente ao afirmar “[o cinema] não está lá para brincar às escondidas, mas sim para mostrar no meio dos seu espaço, da sua tela. O cinema é tudo na tela e em nenhum outro lugar”¹⁸² (Seguin, 1999, p. 47)

O entendimento relativo ao conceito do fora de campo / fora de quadro nunca foi consensual ao longo da história do cinema e novas teorias foram sempre complementando ou destituindo outras. Em 1969 Noel Burch, crítico de cinema americano em “*Praxis do Cinema*” considera o fora de campo uma das principais

¹⁸² Tradução a partir do original em francês.

qualidades da sétima arte e diferenciadora do palco teatral com as suas três rígidas paredes. Noel Burch define desta forma os conceitos de campo e fora de campo:

“Pode ser útil, para compreender a natureza do espaço no cinema, considerar que ele é composto de facto por dois espaços: o que está compreendido no campo e o que está fora de campo. Para as exigências desta discussão, a definição do espaço do campo é extremamente simples: ele é constituído por tudo o que o olho apreende no écran. O espaço fora de campo é, a este nível de análise, de natureza mais complexa. Divide-se em seis “segmentos”: os confins imediatos dos quatro primeiros segmentos são determinados pelos quatro bordos do quadro: são projecções imaginárias no espaço ambiente das quatro faces de uma “pirâmide” (mas isto é evidentemente uma simplificação). O quinto segmento não pode ser definido com a mesma (falsa) precisão geométrica, e contudo ninguém contestará a existência de um espaço fora de campo “atrás da máquina”, distinto da geométrica, ninguém constatará a existência de segmentos de espaço em torno do quadro, mesmo que as personagens aí tenham acesso geralmente passando justamente à esquerda ou à direita da máquina. Enfim, o sexto segmento compreende tudo o que se encontra atrás do cenário (ou atrás de um elemento do cenário): tem-se-lhe acesso saindo por uma porta, contornando o angulo de uma rua, escondendo-se atrás de um pilar... ou atrás de uma outra personagem. Em extremo limite esse segmento de espaço encontra-se atrás do horizonte.” (Burch, *Praxis do cinema*, 1973, p. 27).

Noel Burch classificou ainda os principais meios visuais que compõem o fora de campo no cinema narrativo: primeiro, as entradas e saídas (por exemplo de um personagem), sobretudo pelas margens laterais do quadro; segundo, a interpelação por um elemento de campo, geralmente uma personagem (por exemplo a olhar para fora de campo) e terceiro a representação parcial de algo ou alguém que conduz a uma conclusão imaginária do que está fora de campo (por exemplo uma personagem enquadrada em plano médio conduz a uma representação imagética do resto do corpo ainda que não visível por se encontrar fora de campo). No que ao primeiro ponto diz respeito, Noel Burch, ainda na “*Praxis do Cinema*” escreve que:

“Os segmentos espaciais são definidos primeiro pelas entradas e saídas de campo.”, “Evidentemente, são sobretudo quatro dos segmentos de espaço enumerados atrás que são definidos deste modo: o que está por detrás da máquina, o que está atrás do cenário, e, sobretudo, os que são contíguos aos lados direito e esquerdo do quadro. Os segmentos inferior e superior não intervêm, no que respeita a entradas e saídas do campo, senão em caso de “plongée” ou de “contra-“plongée” extremo (...) ou nos planos de escada.

Dissemos que esses segmentos são “definidos” pelas entradas e saídas do campo. Entendemos com isto que essas partes do espaço tomam corpo na imaginação do espectador de cada vez que uma personagem aí entra ou daí sai.” (Burch, *Praxis do cinema*, 1973, p. 28).

Quanto ao segundo ponto, Noel Burch desenvolve baseando-se no caso concreto do filme *Nana* (1926), de Jean Renoir:

“A segunda maneira como o realizador pode definir o espaço fora de campo é o olhar “off”. Frequentemente, em *Nana*, uma sequência ou subsequência começa com um grande plano ou plano aproximado de uma personagem que se dirige a outro fora de campo, e por vezes a situação é tal, o olhar tão apoiado, tão essencial, que essa personagem fora de campo (e portanto o espaço imaginário em que ele se encontra) toma tanta senão mesmo mais importância do que a personagem no quadro e no espaço do campo. Os criados de *Nana* estão constantemente a passar a cabeça por uma porta para ver quem se encontra no espaço atrás do cenário, e mais uma vez esse espaço e essa personagem invisíveis tomam uma importância pelo menos igual ao que se vê.

Enfim, o olhar para a máquina (mas não para a objectiva; um olhar para a objectiva visa o espectador e não o espaço atrás da máquina: é por isso que ele só serve para os filmes publicitários e para os à-partes), o olhar para a máquina serve para definir o espaço atrás da máquina onde se encontra o objecto desse olhar.” (Burch, *Praxis do cinema*, 1973, pp. 30, 31)



Fig. 63 – *Nana* de Jean Renoir (1926)
(Olhar para o fora de campo. O invisível ganha importância.)

Quanto ao terceiro ponto Noel Burch escreve ainda tendo como referência *Nana* de Jean Renoir:

“A terceira forma como se determina o espaço fora de campo (em relação ao plano fixo... e mudo), é através das personagens de que uma parte do corpo se encontra fora do quadro. Evidentemente, o próprio cenário, que continua forçosamente para além do campo, serve igualmente para definir o espaço fora de campo, mas de uma maneira completamente “inoperativa”. No fim, esse espaço é exclusivamente mental, e é portanto o assunto de atracção principal que joga aqui o papel determinante. É quando um braço sem corpo entra no campo para tirar as mãos de Muffat a peça com que ele brinca distraidamente, que pensamos explicitamente no espaço fora de campo: até então nem as pernas do Conde, invisíveis no lado inferior do quadro, nem os móveis que se prolongam sem dúvida para além do lado esquerdo nos preocupam da mesma maneira. Porque é importante compreender que o espaço fora de campo tem uma existência episódica, ou antes flutuante, no decurso de não importa que filme.” (Burch, *Praxis do cinema*, 1973, p. 31)



Fig. 64 – *Nana* de Jean Renoir (1926)

(“A terceira forma como se determina o espaço fora de campo (em relação ao plano fixo... e mudo), é através das personagens de que uma parte do corpo se encontra fora do quadro (...)”
(Burch, *Praxis do cinema*, 1973, p. 31))

Noel Burch divide ainda o fora de campo em dois tipos: o fora de campo “imaginário” e o fora de campo “concreto”. Segundo Burch, o fora de campo é “imaginário” quando inclui elementos que nunca anteriormente foram mostrados ao espectador e “concreto” quando inclui elementos que o espectador já havia contemplado no quadro.

Pelas últimas páginas, concordaremos que a procura de uma definição e caracterização do campo e fora de campo tem vindo ao longo dos anos a revelar-se um verdadeiro desafio ao alimentar um sem número de teses. Voltemos a Gilles Deleuze quando afirma categoricamente que: “O fora de campo remete para tudo o que não se ouve nem se vê, mas que está no entanto perfeitamente presente” (Deleuze, *A imagem - movimento - cinema I*, 2009, p. 34). De acordo com Deleuze, o fora de campo poderá

ser caracterizado como uma expansão, ainda que não visível, do campo e, como atrás vimos, reveste-se, segundo Noel Burch, de uma incomensurável qualidade que o cinema contempla. Podemos pois com segurança afirmar que num filme registado a preto e branco, a cor poderá estar perfeitamente presente ainda que em fora de campo. Uma cor que não se manifesta, digamos que, concretamente dentro do quadro, pois não é directa e objectivamente percebida pelo espectador, mas uma cor que é alcançada através dos vários indícios que a imagem a preto e branco pode conter. “Sabe-se sempre que este ausente está presente, mas fora de campo.” (Dubois, 1993, p. 179). Através da imaginação e da sua capacidade cognitiva, receptivo aos estímulos monocromáticos que lhe são dirigidos, de forma consciente ou inconsciente e através de uma associação a referências mentais apreendidas, o espectador perante uma imagem a preto e branco pode, de forma imediata, criar as suas próprias cores e interpretações baseadas nas suas lembranças e realidades assimiladas pela sua mente e, naturalmente, isentas de cores impostas. Pode colorizar à sua maneira cenas que, como adianta o filósofo checo Vilém Flusser no seu livro *A Filosofia da Caixa Preta* de 1983, não podendo existir “no mundo lá fora”, podem existir no contexto da fotografia e, acrescente-se, no contexto do cinema, entendido enquanto resultado de uma sequência de imagens que convocam para o espectador uma sensação de movimento.

“Não pode haver no mundo lá fora, cenas em preto e branco. Isto porque o preto e o branco são situações “ideais”, situações-limite. O branco é a presença total de todas as vibrações luminosas; o preto é a ausência total. O preto e o branco são conceitos que fazem parte de uma determinada teoria da óptica. De maneira que cenas em preto e branco não existem. Mas fotografias em preto e branco, essas sim, existem.” (Flusser, 2002, p. 38)

Vejamos o fotograma retirado do filme *Frances Ha* de Noah Baumbach:



Fig. 65 – *Frances Ha* de Noah Baumbach (2012)

Contemplando na imagem acima o registo visual de três cerejas, imediatamente o espectador é confrontado com uma sensação de cor. As cerejas são vermelhas porque é assim que as conhecemos no nosso mundo visível. “O que vemos depende daquilo que sabemos.” (Weber, 1996, p. 53) Neste caso estamos pois perante um quadro, um campo, onde a cor, em perfeito fora de campo (porque não objectivamente visível), está ao mesmo tempo em campo porque o espectador percepçiona-a recorrendo às suas próprias construções mentais. Poderá ser este mais um ponto a acrescentar à teoria de Noel Burch que, como vimos nos parágrafos acima, define o fora de campo como tudo “o que está por detrás da máquina, o que está atrás do cenário, e, (...) contíguos aos lados direito e esquerdo do quadro” (Burch, Praxis do cinema, 1973, p. 28), tudo o que contempla o “olhar off” (Burch, Praxis do cinema, 1973, pp. 30, 31) e quando, no caso de personagens “uma parte do corpo se encontra fora do quadro” (Burch, Praxis do cinema, 1973, p. 31). O fora de campo poderá então estar também em campo, dentro do enquadramento, ainda que não visível, quando se trata duma imagem a preto e branco que remete o seu espectador para a cor. Não se manifestando visualmente em campo, porque não pertence fisicamente ao objecto, mas sim perceptivamente e culturalmente, por definição, teremos de considerar a cor em fora de campo. Por outro lado, pelo facto da sensação cromática ter origem dentro do enquadramento, em campo, teremos de a considerar, ainda que de forma abstracta, dentro de campo. Em suma, um fora de campo dentro de campo.

Procurando desafiar o espectador para estas questões relacionadas com a cor em imagens a preto e branco, muitos são os filmes que até ao limite testam a capacidade do espectador em associar gamas de cinzentos a efectivas cores. Obviamente que, serão tantas as diferentes interpretações cromáticas de uma imagem a preto e branco quantos os espectadores e suas divergentes assimilações empíricas. A percepção da cor é, acima de tudo cultural e vai sendo construída ao longo de toda a vida de um sujeito que relaciona a sua experiência pessoal com a série de imagens que contempla no ecrã. Que uma cereja é vermelha, é um facto. Mas que vermelho, tantas são as suas variações? Atente-se ao exemplo, que só num país de pequena dimensão como Portugal, a cor vermelha da cereja produzida na região do Fundão (Beira Baixa, região centro do país) é consideravelmente diferente da cor vermelha da cereja produzida em Resende (região do Douro, Norte de Portugal). É esta, de facto, uma das grandes valências dum cinema a preto e branco que pretende remeter para a cor. Um cinema

que desafia o espectador a colorizar e, de certa forma, completar o filme de acordo com os seus conceitos adquiridos de realidade. Um exercício de risco que parece afugentar o espectador menos disponível, ou talvez, bem mais habituado a imagens já prontas para consumo e que não exigem da sua parte nada mais do que o simples prazer da contemplação.

Realizado em 2003, no Brasil, por Julio Bressane, o *Filme de Amor* ao longo de noventa e um minutos procura transmitir ao espectador sensações de beleza, prazer e amor através da performance narrativa das personagens Gaspar, Hilda e Matilda que durante um fim-de-semana se encontram num apartamento para juntos conversarem muito, sonharem muito e sobretudo, beberem muito, procurando alcançar uma embriaguez capaz de os transportar para um universo de sonho.

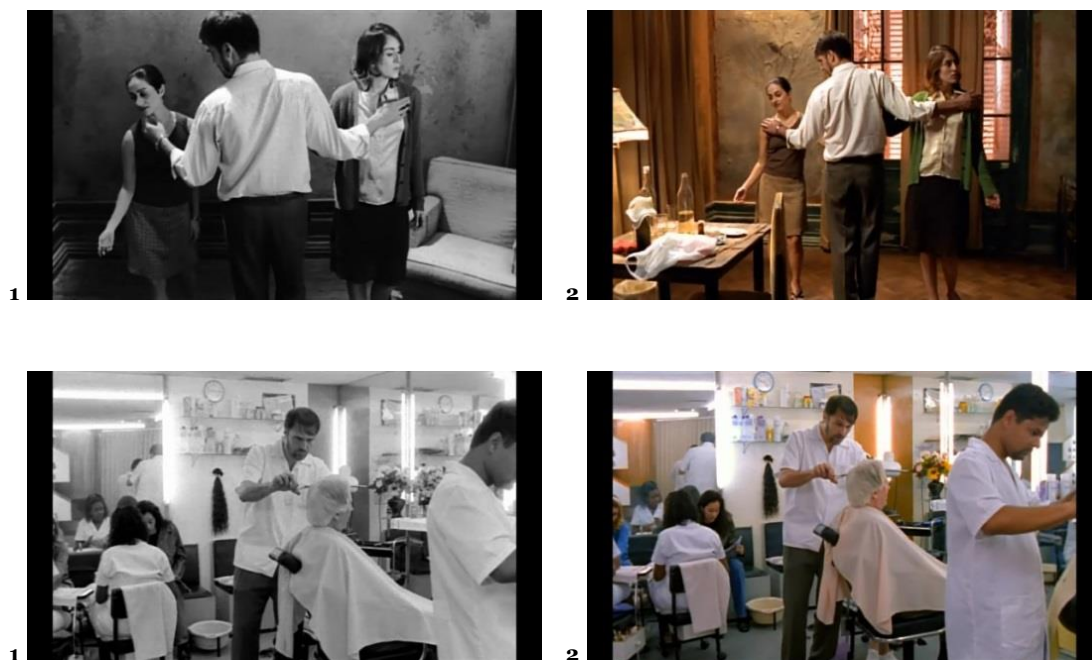


Fig. 66 – *Filme de Amor* de Julio Bressane (2003)

(Primeiro é apresentada a sequência a preto e branco e só depois a cores. A cor apresenta-se numa espécie de fora de campo “imaginário”. De acordo com Noel Burch, o fora de campo imaginário apresenta elementos que nunca anteriormente foram apresentados. Neste contexto consideremos “elementos” a informação cromática da imagem.)

Parcialmente a cores e parcialmente a preto e branco, o *Filme de Amor* é um dos mais notáveis exercícios de confrontação do espectador com a cor ou, melhor dito, a ausência dela, num filme a preto e branco. Inúmeras vezes ao longo do filme o espectador é confrontado com uma sequência a preto e branco (1) que pouco depois

se repete mas, desta feita a cores (2). Um desafio constante para o espectador construtor que ao longo do filme, por entre pequenas vitórias e inúmeras frustrações, entende a subjectividade latente no processo abstracto de associação cromática, ou se quisermos, de colorização mental, duma imagem a preto e branco. O *Filme de Amor* é um verdadeiro jogo que se desenrola tendo como ponto de partida os conceitos de fora de campo “concreto” (quando apresenta elementos, no caso cromáticos, já anteriormente apresentados) e fora de campo “imaginário” (quando não são previamente apresentadas as informações, neste caso, cromáticas) defendidos por Noel Burch e adaptados ao conceito de fora de campo dentro de campo, atrás explanado, no contexto da sensação de cor numa imagem a preto e branco.

Em algumas situações e em alguns filmes a preto e branco, as informações cromáticas passadas ao espectador não se manifestam, como no caso do *Filme de Amor*, através de uma prévia efectiva demonstração fotográfica cromática (3) mas sim através da informação verbal (4), transmitida por uma personagem, que desvenda previamente a cor colocando-a também, para o espectador, num perfeito fora de campo “concreto”.



Fig. 67 – *Filme de Amor* de Julio Bressane (2003)

(Primeiro é apresentada a sequência a cores e só depois a preto e branco. Na segunda sequência, a cor apresenta-se numa espécie de fora de campo “concreto”. A informação cromática já havia anteriormente sido partilhada com o espectador que não necessita agora ser tão imaginativo.)

Em *Francis Há*, de Noah Baumbach, a mãe (Christine Gerwing) junto a um pinheiro de natal procura uma bailarina pendurada. Encontra-a, verbaliza (também para o espectador) a informação cromática – “Aqui está a bailarina verde”, e entrega-a depois a Frances (Greta Gerwing) que a contempla e reforça a informação cromática – “A bailarina verde?”. Apesar de não contemplar a cor verde, o espectador é imediatamente conduzido para mentalmente associar o cinzento da bailarina à cor verde com que, livremente, mais se identifica, tantos são os possíveis tons do verde.

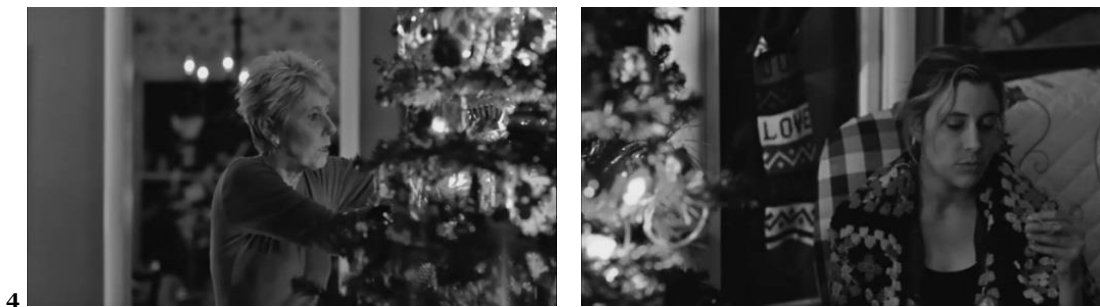


Fig. 68 – *Frances Ha* de Noah Baumbach (2012)

(- “Aqui está a bailarina verde” (esq.) / - “A bailarina verde?” (dir.))

2.3.2 – Uma apropriação individual da imagem - o espectador criador (a sensação de cor)

“(...) Uma mensagem visual é construída pela interação de diferentes utensílios e de diferentes tipos de signos: plásticos, icónicos, linguísticos. (...) A interpretação destes diferentes tipos de signos joga com o saber cultural e sociocultural do espectador, a quem é exigido grande trabalho de associações mentais.” (Joly, 2008, p. 132)

A interpretação, ou se quisermos, a descodificação de uma imagem está fortemente dependente dos conhecimentos adquiridos de quem a interpreta ou descodifica. A leitura de diferentes imagens está sempre condicionada por uma série de pressupostos que o sujeito, dominando ou não, conforme o caso, conseguirá com maior, menor ou nenhum sucesso interpretar correctamente. No entanto, sendo um facto certo que as imagens permitem uma multiplicidade de interpretações talvez não seja prudente afirmar que determinado sujeito interpretou de forma correcta ou incorrecta uma determinada imagem. A interpretação é o resultado explícito da relação entre a intenção de interpretar do sujeito e as proposições da imagem. Entenda-se por intenção o acto voluntário do sujeito seleccionar na imagem determinados elementos que a permitem ver conforme pretende. Elementos esses que passam a desempenhar nessa mesma imagem as funções que o sujeito observador pretende.

A visualização, reconhecimento e posterior interpretação de um objecto numa imagem cinematográfica está condicionada à partida pela forma como o mesmo se apresenta representado e exige também do espectador uma urgência na procura mental de associações que conduzam a uma interpretação. No seu livro *A Imagem, A Visão e a Imaginação*, Pierre Francastel reforça a importância determinante da associação das imagens contempladas às memórias passadas, registadas na memória do sujeito, afirmando categoricamente que “um primitivo não lê a imagem do que nunca viu.” (Francastel, 1998, p. 173). Tal urgência não é exigida, por exemplo, no caso de uma fotografia ou de uma pintura onde o processo de percepção pode ser mais demorado ao ponto de poder ser descrito como um processo de contemplação. De acordo com Walter Benjamin, “diante dela [da pintura], ele [o observador] pode abandonar-se às suas associações. Diante do filme, isso não mais é possível (...) a associação de ideias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança de imagem.” (Benjamin, 1996, p. 192). O processo de associações até ao reconhecimento é, no caso do cinema, um processo de considerável grau de complexidade e que, como se disse, exigente do ponto de vista da destreza no processo por parte daquele que observa, o agente perceptivo, que intencionalmente, deverá por via da sua concentração resistir ao factor distração. O sujeito carece ainda de informações relativas ao espaço tridimensional onde o objecto se encontra e informações relativas a texturas, volumes e formas. A consciência da sua relação com o mundo conduz o observador a uma captação de várias percepções induzidas por estímulos exteriores mas devidamente configurados com a sua perspectiva de mundo.

A sensação de cor que uma imagem a preto e branco pode suscitar, dependendo do modo de ver e consequente interpretação cromática de cada indivíduo é a garantia de uma multiplicidade de diferentes colorizações mentais ou, dito de outra forma, de uma multiplicidade de diversas e únicas, como únicos são todos os indivíduos, complementações cromáticas à monocromática imagem inicial. A propósito disto, o fotógrafo Sebastião Salgado, em entrevista ao jornal digital *GI – Rio de Janeiro* afirmou que, “qualquer pessoa que olhar [uma fotografia a preto e branco] vai restituir a cor porque o universo é em cor. A partir desse momento aquela fotografia não é só minha, mas também da pessoa que está vendo” (Bulcão, 2013). Uma noção de posse por via da exclusividade interpretativa e cromatização única de cada indivíduo. Será pois correcto admitir que as cores que podem ser sugestionadas por uma imagem ou filme a

preto e branco podem ser imensamente mais ricas, mais vivas, em suma mais particulares e, por via disso, bastante mais brilhantes e até inovadoras quando comparadas com as castradoras e impostas matizes cromáticas fixadas num filme ou imagem a cores. Na ausência de uma cor imposta, aquele que observa uma imagem a preto e branco, reage emocionalmente na mental e sofisticada procura pela cor nos domínios da sua imaginação. No presente contexto, um filme a preto e branco não poderá ser considerado um filme sem cor mas sim um filme colorizado mentalmente de forma personalizada. Recorrendo à sua memória pessoal, perante o reconhecimento de um determinado objecto apresentado a preto e branco, com uma noção clara da diferença da gama de cinzas e do contraste entre o preto e o branco, o indivíduo, activo emocional e cognitivamente, associa-o a um mesmo objecto que já anteriormente contemplou no real opticamente cromatizado. Em artigo¹⁸³ publicado no nº 1 da *Revista Tecnologia e Sociedade* (2005), a investigadora Luciana Martha Silveira vai mais longe ao propor-se identificar os exactos momentos e condições em que se manifestam numa imagem a preto e branco as sensações de cor ou, como a autora prefere chamar, os “eventos de cor”. A investigadora considera serem nove os possíveis eventos de cor numa imagem a preto e branco. Numa adaptação linguística feita por nós mas, naturalmente respeitando a lógica do raciocínio e conclusões da autora, elenquemos os nove eventos:

1º Percepção de elementos componentes da imagem em preto e branco através do grau de contraste entre o branco, o preto e os cinzas.

2º Conceito das mutações cromáticas, ou seja, nas alterações da percepção visual cromática de uma ou mais cores, em decorrência da presença influente das outras

3º Fundamentado na teoria da cor inexistente, a qual trata das cores que aparecem fisicamente, baseadas na relatividade da absorção de parte da luz incidente.

4º “Paleta fixa”, a complementação cromática acontece a partir das variáveis de análise cromática nela sugeridas por objectos que indicam para um intervalo extremamente restrito ou até para um único matiz, variando somente os parâmetros que dizem respeito aos cinzas da imagem (croma e valor).

5º “Paleta cénica” é o acto de percepção cromática a partir de um tipo de estímulo, que diz respeito ao cenário que envolve os objectos numa cena.

6º Estímulo vindo da imagem a preto e branco.

¹⁸³ O artigo foi publicado com o nome *A Cor na Fotografia em Preto-e-Branco como uma Flagrante Manifestação Cultural* (Silveira, 2005).

7º Construção da paleta para a complementação cromática do objecto movediço se dará então na associação dos cinzas da imagem, que são, na verdade, sugestões de luminosidades, com o coeficiente de claridade de cada cor-pigmento.

8º Contrastes simultâneos que ocorrem numa imagem fotográfica a preto e branco a partir da paleta formada para o processo de complementação cromática do objecto. Ocorrência do fenómeno do contraste simultâneo das cores por estímulo subjectivo.

9º Contrastes sucessivos e mistos que ocorrem a partir de uma imagem fotográfica em preto e branco, onde ocorreu a formação da paleta para o processo de complementação cromática do objecto.

Esta sequência de nove eventos de cor divide-se, segundo a autora, em dois momentos: a sensação cromática (relativa aos aspectos físicos da cor, ou seja, uma etapa preparatória ainda sem influência de aspectos culturais e psicológicos ligados à cor) e a percepção cromática (o processo de interpretação do cérebro às imagens capturadas pelos olhos).

“O primeiro momento está ligado aos aspectos físicos da cor, isto é, dá-se ênfase à sensação física que acontece no nível dos olhos, onde ainda não há a interação com os aspectos psicológicos e culturais da cor.

(...)

O segundo momento na descrição dos eventos de cor na fotografia em preto-e-branco é o da percepção cromática. A percepção visual cromática está no nível da interpretação do cérebro para as imagens capturadas pelos olhos. No cérebro há a interação entre os aspectos físicos, fisiológicos, psicológicos e culturais da percepção cromática, fazendo dela um composto altamente complexo.” (Silveira, 2005, p. 161)

A investigadora sintetiza ainda esta problemática dos eventos de cor em dois pontos que vão perfeitamente de encontro e, neste contexto, ao que aqui temos escrito. Transcrevendo:

“1º O branco, o preto e os cinzas são cores; 2º Os objectos reconhecidos na imagem são complementados cromaticamente.

Primeiramente, o branco, o preto e os cinzas devem ser considerados como cores, isto é, são tão cores como qualquer outra do espectro. Depois, considera-se que existe a complementação cromática dos objetos reconhecidos na imagem, isto é, traduções cromáticas são percebidas através do reconhecimento do objeto e da comparação desta percepção visual com a interpretação anterior deste mesmo objeto a partir da memória pessoal.” (Silveira, 2005, p. 155)

A cor não pertencerá pois fisicamente ao objecto mas sim, cultural e perceptivamente ao objecto. Estamos pois perante uma activa, criativa e única participação do indivíduo na obra. Uma participação activa e um processo abstracto e incorpóreo, resultante de uma observação imediata e inata, que exige a análise dos parâmetros da imagem contemplada e que deverá conduzir o sujeito para uma série de actividades de cariz mental com recurso a dados previamente adquiridos ao longo da vida e devidamente interiorizados. Uma actividade interpretativa que exige, inegavelmente, mais algum esforço suplementar quando em comparação com o acto de observar e assimilar uma imagem a cores onde o escrutínio cromático é dispensável, por imposto. Não se pense que a análise de uma imagem a cores não implica um esforço de análise. Implica, à semelhança do que acontece numa imagem a preto e branco, iniciar uma série de actividades mentais que não podem ser negligenciadas, que foram alvo também elas de uma aprendizagem ao longo da vida, que dependem da memória, do contexto educativo e cultural do indivíduo, e que, quando mal conduzidas pelo sujeito resultam numa má compreensão das imagens. Manuel Damásio em *O Erro de Descartes* considera ainda que a evocação das imagens da nossa memória não conduz a uma “réplica” rigorosa mas sim, imprecisa ou incompleta, o que ainda dificulta mais o processo.

“... estas imagens mentais são construções momentâneas, tentativas de réplica, de padrões que já foram experienciados, pelo menos uma vez, e para os quais a probabilidade de se obter uma réplica exacta é baixa, sendo de notar que a probabilidade de ocorrer uma réplica substancial pode ser maior ou menor, dependendo das circunstâncias em que as imagens foram assimiladas e estão a ser recordadas. Estas imagens evocadas tendem a ser repetidas na consciência apenas de forma passageira, e embora possa parecer que constituem boas réplicas, são frequentemente imprecisas ou incompletas.” (Damásio M. , *O Erro de Descartes*, 2011, pp. 142-143)

O esforço suplementar de análise que uma imagem a preto e branco requer, leva-nos a concluir ser este um dos principais motivos de repulsa da indústria da televisão e do cinema pelo preto e branco. A lei do menor esforço que, generalizando, tem vindo ao longo das últimas décadas a reunir um cada vez maior número de adeptos, não se coaduna com grandes actividades mentais de memorização, comparação e até de antecipação, que possam exigir um papel muito activo daquele que observa. Por este

acrescido esforço de decodificação que é exigido, o cinema a preto e branco é considerado mais difícil quando comparado com o cinema cores. Como a televisão comercial, generalizada e em maior número a nível global, procura chegar a um cada vez maior número de telespectadores, recorre a conteúdos o mais abrangentes possível no encalço de consideráveis encaixes financeiros por via da publicidade. Se um filme a cores é mais fácil de assimilar... a opção de compra dos canais de televisão só muito raramente cai para o cinema a preto e branco o que tem conduzido há várias décadas a uma recessão qualitativa na produção monocromática de cinema, sobretudo pelas grandes produtoras mundiais que buscam o lucro mais rápido e mais fácil. Henri Agel, no seu livro *O Cinema* aborda estas questões declarando que “o carácter monstruosamente industrial do cinema esmaga a iniciativa do artista. Além disso, também exerce a sua tirania sob o espírito do público, sob a forma de um embotamento que acaba por conduzir o espectador a um estado de não-resistência quase total.” (Agel, 1983, pp. 11-12). Por estes motivos constatamos que o cinema a preto e branco, tendencialmente afastado dos grandes circuitos comerciais, continua no entanto a ser produzido mas numa perspectiva que não a comercial.

Para procurar avaliar o grau de conhecimento e contacto do grande público com o cinema a preto e branco, distribuímos um muito pequeno inquérito, via internet, a cem indivíduos com idades entre os quinze e os cinquenta e cinco anos, homens e mulheres, residentes na cidade do Porto ou periferia, consumidores de cinema e de televisão, com profissões não ligadas ao universo das artes e não frequentadores de festivais de cinema, de cineclubes ou demais associações com implicações culturais, nomeadamente cinematográficas. O repto foi lançado durante sete dias através de uma rede social (*Facebook*) que remetia posteriormente os indivíduos elegíveis para o inquérito disponível em plataforma on-line (*LimeSurvey*). Foi dada a informação que se tratava de um inquérito sobre consumo de cinema, de forma generalizada, não sendo nunca transmitida qualquer referência ao cinema a preto e branco. Com esta forma de inquirir, naturalmente iniciática do ponto de vista científico e ferida de substância passível de conduzir a dados efectivamente relevantes e substanciais para posterior rigorosa análise, quisemos apenas aferir se se justificaria de seguida, após o apuramento destes muito simples resultados, partir para um inquérito mais profundo, rigoroso e acompanhado. Fomos forçados a concluir que não, dada a evidência destes resultados (Anexo 2). Mas vejamos: à pergunta “Costuma ir ao cinema pelo menos

uma vez por mês?”, obtivemos uma percentagem¹⁸⁴ de 72 % respostas afirmativas. À pergunta “Qual foi o último filme que viu no cinema?”, as respostas naturalmente variaram mas 85 % indicavam filmes ainda em cartaz nas principais salas de cinema de centro comercial e 15 % enumeravam filmes que muito recentemente haviam abandonado o circuito de exploração comercial de bilheteira. 100 % das respostas contemplavam filmes a cores o que se entende porque nenhum filme a preto e branco por esta altura se encontrava em cartaz. À pergunta “De todos os filmes que até hoje viu, indique os três que mais o marcaram ou que mais gostou.”, respostas muitíssimo variadas mas 0 % de referências a filmes a preto e branco. À pergunta, “Viu recentemente (menos de um ano) algum filme a preto e branco no cinema, DVD, internet ou televisão? Qual?”, 35 % afirmou ter visto. Desta percentagem de 35 %, 82 % não conseguiu identificar o nome do filme que viu e 100 % afirmou ter visto o filme na televisão. À proposta “Nomeie três filmes a preto e branco que tenha visto em qualquer altura da sua vida.” 73 % deixou a resposta em branco, sendo que destes 11 % afirmaram, em sub-alínea, que nunca tinham visto um filme a preto e branco. Entre os filmes citados pelos restantes 27 % dos inquiridos que elencaram três filmes a preto e branco, “Aniki-Bóbó” (1942) de Manoel de Oliveira foi referenciado em 89 % das respostas, “O Pátio das Cantigas” (1943) de Francisco Ribeiro foi referenciado em 43 % das respostas e a referência aos filmes de Charlie Chaplin foi transversal a 75 % dos que responderam a esta questão. À pergunta, “Estaria disponível para ver hoje ou nos próximos dias um filme a preto e branco no cinema, DVD, internet ou televisão?”, 28 % afirmou que sim, 48 % afirmou talvez e 24 % foi peremptório a indicar que não. Aos 24 % que afirmaram que não foi colocada a questão “Porquê?” e as respostas tenderam para “São filmes antigos e eu gosto de filmes mais recentes”, “São filmes muito chatos”, “São filmes demasiado complexos”, “São filmes que não me cativam” e “Não gosto de filmes a preto e branco, prefiro filmes a cores”.

Apesar do método aplicado na análise anterior apresentar, como já se disse enormes fragilidades, o mesmo foi levado inicialmente a cabo como exercício puramente preparatório para um efectivo estudo que se preparava como sucessão. Contudo, a relevância percentual de algumas respostas levaram-nos a acreditar que não faria qualquer sentido continuar a pesquisar por esta via uma vez que os resultados obtidos eram já nesta fase profundamente reveladores e confirmavam a análise puramente

¹⁸⁴ Todas as percentagens foram arredondadas para a unidade.

empírica que nos havia conduzido até este ponto. Concluímos existir no seio do público consumidor de cinema aqui classificado como comercial, o grande público, o público maioritário, um grande desconhecimento sobre o cinema a preto e branco que continua muito associado a obras realizadas há muitos anos, numa altura em que o cinema era a preto e branco por imperativos técnicos ou por evidentes limitações financeiras, resultantes dos custos associados à produção a cores. Este é igualmente um público que desconhece a contemporaneidade do cinema a preto e branco (“São filmes antigos e eu prefiro filmes mais recentes”). O desconhecimento das características do cinema a preto e branco e da sua contemporaneidade é de tal ordem que, com grande facilidade se associa este cinema a contextos de inatingível intelectualidade (“São filmes demasiado complexos”, “São filmes muito chatos”). Um desconhecimento que se rege, em grande escala, pela demarcação da indústria em promover e tornar acessível ao grande público esta estética. Perante um filme a preto e branco é exigida ao espectador uma postura que vai muito para além do voyeurismo. Não basta passivamente contemplar, requisita-se também uma envolvimento muito para lá do contemplativo e que passa por um activismo de complementação. No entanto, um público formatado pelo universo da cor e pouco disponível a novas contemplações, resiste a uma imagem a preto e branco no sentido em que, logo à partida, rejeita dar sequência ao processo de percepção e consequente interpretação e colorização mental.

De facto “a percepção é uma actividade complexa. É algo mais do que olhar e ver. Aquilo que percebemos é afectado pelo que esperamos ver, pelo que nos dispomos a ver e pelo modo como processamos os dados sensoriais.” (Townsend, 2002, p. 151) Um público à partida condicionado por preconceitos, conscientes ou inconscientes, relativos ao preto e branco e pouco disposto pelo menos a ver, será razão primeira, para que a intencionalidade subjacente ao filme não encontre retorno. No cinema e em qualquer forma de arte, os condicionalismos afectos ao público, quaisquer que eles sejam, revestem-se de factores que, em última instância, dificultam o processo de ver, perceber e entender. O público ideal será portanto aquele que o professor de filosofia Dabney Townsend chamou de “público desinteressado” que, apesar do teor significativo da palavra, em nada se relaciona com alheamento ou tédio. Um público desinteressado é um público descomprometido, liberto de condicionalismos e complexos, por exemplo e, entre outros, estéticos.

“À partida, o desinteresse pressupõe que o público é uma espécie de público ideal. Um público desinteressado não se mostra excessivamente parcial face à obra devido a relações especiais.

(...)

De igual modo, o público deve estar disposto a aceitar a obra pelo que ela é; se o público exigir que toda a obra seja comédia, será incapaz de apreciar devidamente uma tragédia. A apreciação desinteressada, neste sentido, põe de parte muitos dos factores de natureza pessoal passíveis de interferirem na capacidade que o indivíduo possui de abordar uma obra, ao mesmo tempo que preserva a relevância da experiência individual.” (Townsend, 2002, p. 178)

Em suma, Dabney Townsend afirma que “se o público exigir que toda a obra seja comédia, será incapaz de apreciar devidamente uma tragédia.”, da mesma forma concluímos que, um público fortemente motivado e hiper sensibilizado para a cor muito dificilmente será capaz de apreciar devidamente um filme a preto e branco porque, pura e simplesmente, o rejeita ao primeiro impacto por estranheza formal, maioritariamente provocada pela sua falta de referências.

2.4 – O preto e branco factor de distanciação e / ou aproximação à realidade

Desde os tenros anos da história do cinema que se tem procurado reflectir e chegar a conclusões sobre se o cinema é ou não um palco privilegiado para a representação da realidade. Se recuarmos a 1896, por certo recordaremos o impacto que os primeiros filmes dos Irmãos Lumière provocaram no público presente na *Salle Indienne* do *Grand Café* em Paris. Recordemos, sobretudo, o filme *L'arrivée d'un Train à la Ciotat* que provocou no público um misto de pânico e consternação perante a imagem em movimento da aproximação de um comboio à estação que sugestionou os presentes para a efectiva possibilidade do comboio em movimento se dirigir para a plateia. Será esta uma efectiva prova que o cinema retrata a realidade com tal fealdade que se confunde

com ela própria? Ou será que são os estímulos sensoriais que o cinema desperta no espectador os responsáveis por tal atitude de confusão latente entre o que é apresentado na tela e o que é a efectiva realidade? Parece-nos sensato afirmar, e baseando-nos no caso concreto da experiência vivida pelos espectadores presentes no *Grand Café*, que existem dois conceitos distintos e que não devem ser misturados, na avaliação da realidade proporcionada pelo cinema. Um facto é a realidade que o cinema regista e outro facto distinto é a nova realidade que daí surge mas, desta feita, criada pelo próprio espectador movido por diversos impulsos provenientes da sua estrutura cognitiva e, sobretudo, mental.

A questão da efectiva vocação ou não do cinema para um naturalismo assumido dividiu e continua a dividir os intervenientes do processo cinematográfico. Se de um lado temos aqueles que convocam para o cinema a missão de iludir o espectador convocando-o, sem a sua verdadeira consciência, para o naturalismo da realidade que lhe é imposta por ilusão, por outro lado temos também o grupo daqueles que rejeita a imposição de um cinema dito naturalista, mas antes afirmando-o como uma arte e um processo construtivo que rejeita liminarmente o rótulo de naturalista. Em suma, um grupo que vê no cinema a possibilidade de imitar o mundo que nos rodeia e um outro grupo que vê no cinema a notável capacidade de permitir a construção de um novo universo à sua imagem de criador e artista.

O facto de uma imagem ser captada através de uma câmara, por um determinado indivíduo, num determinado momento, por si só não confere à imagem um estatuto de realidade. Independentemente das divergências que obviamente existem quando a questão da realidade e do naturalismo do cinema são abordadas, é um facto que nos parece incontornável, que a ilusão do movimento que o cinema proporciona é um factor de extrema relevância para a associação ao mundo que nos rodeia.

“Se já é um facto tradicional a celebração do realismo da imagem fotográfica, tal celebração é muito mais intensa no caso do cinema, dado o desenvolvimento temporal da imagem, capaz de reproduzir, não só uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à sua natureza – o movimento.” (Xavier, 1977, p. 12)

Esta característica do movimento apresentado na tela induz ao espectador sentimentos de similaridade com a vida que ele conhece do seu dia-a-dia. No seu livro *Estética do*

Cinema, Gerard Betton, a propósito do movimento, cita Jean Epstein : “Em sua essência, o cinema é de tal forma ligado ao movimento que ele o detecta por toda a parte, revelando, assim, a mobilidade universal (...) O movimento parece inerente à forma, ele é, ele faz a forma, a sua forma.” (Betton, 1987, p. 20). Gerard Betton, na mesma sua obra, cita também Henri Agel para sublinhar que o cinema “sente uma repugnância instintiva por tudo o que é estático, geométrico e razão raciocinante. Em função de sua fluidez, tem afinidade essencial com o movimento, com a sinuosidade.” (Betton, 1987, p. 20).

O pânico gerado nos espectadores presentes na *Salle Indienne* do *Grand Café* em Paris aconteceu porque a apresentada ilusão do movimento foi factor essencial para que entre eles criassem, ainda que de forma desfasada, uma nova realidade. A impressão de realidade assentou na presença de uma impressão real de movimento. Obviamente que as mesmas imagens da chegada de um comboio a uma estação, nos dias de hoje não provocariam o pânico nos espectadores apesar da ilusão do movimento continuar a existir. Tal facto deve-se, obviamente, ao universo de conhecimentos e correlações mentais do espectador que reagirá activamente ou não às imagens consoante o seu grau de conhecimento do meio. Repare-se que muitos anos mais tarde, muito depois do pioneirismo dos Irmãos Lumière, novas e porventura intensas sensações, ainda que em princípio não de pânico, foram provocadas por via do cinema a três dimensões que em fase de novidade, por desconhecimento do meio, o público reagiu efusivamente e de forma activa, como se de uma marioneta controlada por um feixe de luz se tratasse. É um facto que ao longo dos tempos o cinema tem vindo a aperfeiçoar as suas técnicas e as suas capacidades ilusórias procurando dar uma resposta cada vez mais efectiva a uma certa obsessão humana pelas manifestações de realismo.

Se a sensação de movimento que o cinema transmite é, de facto, um factor que nos aproxima da nossa percepção de realidade, aliada a aparência de volumetria das formas representadas, também é um facto que o factor tempo que um filme acarreta nos dá certas similaridades com as propriedades do nosso mundo real. Esta característica do factor tempo, ou se quisermos dimensão temporal, proporcionado pela cadência de imagens, confere de facto ao cinema potencialidades que, por exemplo, uma fotografia, não consegue tão facilmente atingir. Se uma fotografia pode ser um momento de realismo retirado num determinado momento por uma máquina à vida contemplada, o cinema é, por via da percepção de movimento, das formas e pelo factor tempo que

apresenta, uma técnica efectivamente mais fácil de conotar como próxima da realidade pela vida que transmite aos objectos retratados. O cinema veio acrescentar o movimento às outras artes, pela sua natureza, estáticas. Já em 1958, Edgar Morin, de acordo com escrito de Christian Metz se debruçou sobre esta questão afirmando que “a conjugação da realidade do movimento e da aparência das formas leva ao sentimento da vida concreta e à percepção da realidade objectiva.” (Metz, 1974, p. 19), no entanto parece-nos importante convocar também para aqui a visão de Jacques Aumont que considera que a impressão de realidade que o cinema transporta muito se fica a dever também “à riqueza perceptiva dos materiais fílmicos” (Aumont, A Estética do Filme, 1995, p. 145). Jacques Aumont refere-se aqui à disposição coerente dos objectos no espaço narrativo em consonância com a definição de imagem fotográfica, ou seja, é necessário que todos os elementos estabeleçam uma relação de cumplicidade identificativa com a realidade do espectador para que, imagem e narrativa fílmica, confirmem a naturalidade e espontaneidade da vida real. Aumont reforça que “essa analogia é vivenciada com muita força e provoca uma impressão de realidade específica do cinema, que se manifesta principalmente na ilusão do movimento e na ilusão da profundidade.” (Aumont, A Estética do Filme, 1995, p. 21) Esta credibilidade pela ilusão que o cinema confere ao espectador manifesta-se na observância da forma empenhada como este, perante determinado acontecimento projectado na tela, se deixa envolver mesmo tendo, porventura, a consciência do meio, ou seja, a consciência de estar perante um fenómeno de cariz cinematográfico. Pela harmonia estética do filme, mesmo perante a consciência da ilusão do cinema, o espectador acredita na realidade que confronta uma vez que “o filme nos dá a impressão de estarmos assistindo directamente a um espectáculo quase real” (Metz, 1974, p. 16). Esta impressão “desencadeia no espectador um processo perceptivo e afectivo de participação.” (Metz, 1974, p. 16)

Esta questão relativa à impressão de realidade que o cinema transmite ao espectador, como já atrás escrevemos, tem-se apresentado ao longo dos anos como fracturante ao dividir opiniões. De qualquer forma, parece-nos uma evidência a constatação que a fotografia e o cinema são, muito provavelmente, as artes que de forma mais fiel e próxima podem testemunhar a existência de alguém ou de algo em virtude da imagem produzida ser garante que esse alguém ou esse algo esteve efectivamente, num determinado momento e num determinado período de tempo defronte de uma objectiva. A soma das imagens, pela sua rápida cadência, estimulam a percepção de movimento e

testemunham pela reprodução num plano bidimensional as acções que se manifestaram frente à lente e, consequentemente, à câmara que as registou. Pelas perspectivas de, por exemplo, Siegfried Kracauer e André Bazin, a câmara apresenta-se enquanto dispositivo de captação e reprodução do real, testemunha de acontecimentos, vivências, épocas, lugares, modas, comportamentos,...

Mas o que é efectivamente a realidade e o realismo? E qual a função da cor e do preto e branco na impressão de realidade que o cinema transmite? É um filme a cores transmissor de uma maior sensação de realidade do que um filme a preto e branco?

No sentido mais genérico poderemos avançar que realismo é tudo aquilo que nos conduz a uma realidade que pode ser captada pelos sentidos (visão, olfacto, tacto, audição e paladar). Por exemplo, um determinado som efectivamente existe porque foi captado por um dos sentidos, a audição. É claro que o som não é algo material mas considerámo-lo real porque conseguimos interpretar as ondas convertendo-as em algo que se torna para nós compreensível. No domínio da estética, realismo é a representação o mais fiel possível de objectos, cenários naturais, seres vivos, etc., ou seja, na representação promovida pelo artista, o realismo estético não contempla qualquer intensão criativa ou sentimental que resulte na alteração das características formais de tudo aquilo que vemos no dia-a-dia. O realismo assenta sobretudo no conceito de expressar a verdade pela adequação de uma obra à realidade que ela contempla, em suma, uma fidelidade à realidade apresentada regida como princípio estético inalienável. No domínio da metafísica, considera-se que real é algo que não dependeu de outro para existir, existindo por si mesmo muito para além da superficialidade ou aparência.

A realidade é construída por cada um e por isso afigura-se com algo único e distinto de indivíduo para indivíduo. As recordações e as memórias de situações, objectos, pessoas, momentos, etc. e a relação que estabelecemos com os mesmos, gera em cada ser humano uma sensação de realidade que não é mais do que uma realidade única porque também únicas são as memórias assimiladas por cada diferente sujeito. Realidades que resultam de vivências adquiridas pelos sentidos e depois digeridas de forma interpretativa até passarem a integrar uma espécie de arquivo no nosso cérebro que passará a controlar todo o processo de percepção, agindo depois em conformidade consoante a capacidade de relacionar a nova informação recebida com os dados até então armazenados. Os cinco sentidos, pela própria essência do ser humano, estão

devidamente treinados e aptos para transmitir ao nosso “eu” todas as informações relativas aquilo que se passa ao nosso redor e com as quais nos defrontamos no dia-a-dia. É a partir destas imprescindíveis informações obtidas que adaptamos comportamentos e providenciamos respostas às diversas situações que nos são confrontadas. Pela interação devidamente funcional de todos os cinco sentidos, atingimos o momento da percepção que resultará, por via de todos os estímulos, numa imagem de uma determinada ocorrência. Neste processo, os cinco sentidos fornecem informações em forma concorrencial e não individualizada sendo no entanto admissível auferir que o sentido da visão tem em todo este processo um papel de maior responsabilidade por conseguir reunir um maior volume de informação a chegar posteriormente ao cérebro. A importância da visão, considerada também por este motivo o sentido mais nobre do ser humano, tem vindo ao longo da história a despertar interesses apaixonados pela relação entre a visão e a mente humana. Demócrito (460 a.C.–370 a.C.), Epicuro (341 a.C.–271 a.C.), Galeno (130–201), Alhazen (965-1040) ou Leonardo Da Vinci (1452 – 1519), variadas foram as personalidades a debruçar-se sobre a problemática em epígrafe. Leonardo Da Vinci, por exemplo, considerava que era através da visão, aqui materializada no olho, que a beleza do mundo se manifestava. Para ele, o olho era o principal instrumento de conhecimento que seria depois complementado pelo desenho que registaria tudo aquilo que havia sido percebido.

“Não vês que o olho abraça a beleza de todo o mundo?... Ele aconselha e corrige todas as artes da humanidade...ele é o príncipe da matemática e as ciências fundadas sobre ele são absolutamente precisas. Ele mediu as distâncias e tamanhos das estrelas, ele descobriu os elementos e sua localização... ele deu à luz a arquitectura, a perspectiva e a divina arte da pintura.”¹⁸⁵ (Vinci, 1998, p. 110)

Uma admiração transgeracional do ser humano pela visão que é magnificamente descrita pelo poeta austríaco Rainer Maria Rilke, no livro *O Olho e o Espírito* de Maurice Merleau-Ponty:

“O olho... pelo qual a beleza do universo é revelada à nossa contemplação, é de uma tal excelência que quem se resignasse à sua perda privar-se-ia de conhecer todas as obras da natureza com as quais a vista faz permanecer a alma contente na prisão do corpo, graças aos olhos que lhe

¹⁸⁵ Tradução livre a partir do original em inglês.

apresentam a infinita verdade da Criação: quem os perde abandona esta alma numa obscura prisão, onde cessa toda a esperança de rever o sol, luz do universo” (Merleau-Ponty, 2002, p. 65)

É efectivamente através da fisiologia da visão, de todas as suas capacidades e aperfeiçoamentos ao longo de várias gerações, que conseguimos obter informações quanto à cor, à forma, à volumetria, às características externas e aos movimentos dos objectos num determinado espaço tridimensional. Mas é também verdade que é pela capacidade e destreza de análise e interpretação do nosso cérebro que perante toda a informação recepcionada conseguimos chegar a uma imagem. Será então adequado afirmar que o acto de ver se decompõe em dois processos que, interligados, não poderão ser alvo de análise separada: o processo fisiológico (captação de informações através do olho) e o processo psicológico (interpretação das informações recolhidas). Dois processos que apesar de interligados não são garante de sucesso simultâneo, ou seja, é efectivamente possível ver algo (processo fisiológico) com extrema clareza e nitidez mas, no entanto, a carência de referentes de um determinado sujeito pode conduzir a uma impossibilidade de interpretação (processo psicológico). As informações são recolhidas mas o sujeito não as percebe. Por vezes, acontece que o sujeito, por estímulos visuais, vê algo que julga ter percebido e daí afirmar que viu sem a consciência exacta de não ter percebido. Ver não é, então, sinónimo de perceber. Ver é uma característica de índole física e perceber é uma característica de índole mental ou psicológica. Podemos dividir a palavra *ver* em três classes significativas: ver no sentido de olhar, ver no sentido de observar e ver no sentido de perceber. Ver no sentido de olhar está absolutamente dependente das características físicas do aparelho visual do indivíduo. Ver no sentido de observar, contempla uma análise comparativa e classificativa feita a partir de um estímulo e pressupõe uma disponibilidade activa do cérebro. Ver no sentido de perceber, é o nível superior onde, após análise das memórias adquiridas, é estabelecido um juízo relativo ao observado que será depois integrado numa sequência que, com outras observações efectuadas, conduzirá à percepção de uma imagem da realidade pela via de estímulos recebidos e submetidos ao cérebro. Uma imagem de uma realidade muito própria, individual, necessariamente diferente de indivíduo para indivíduo, e onde o nosso cérebro procura confortar-nos pelo crédito dos nossos sentidos e pela imagem de uma realidade que nos parece verdadeiramente coerente, ou seja, “na nossa ignorância deste processo somos livres de acreditar naquilo que os

nostros sentidos nos dizem.” (Bateson, 1987, p. 42) mas, “duvidar continuamente da evidência da mensagem sensorial pode ser desastroso.” (Bateson, 1987, p. 42)

Indiscutivelmente importante na construção da realidade, a visão carece de luz para que, por intermédio de estímulos visuais como as cores, seja estimulada a percepção visual e seja descortinado o espaço perceptivo. Só com luz, emitida ou reflectida, podemos ver algo, sejam eles objectos, pessoas ou animais, espaços, volumes e cores. É certo que, da forma como a entendemos, a cor por si só não existe pois é um fenómeno óptico. Os objectos não têm cor em si porque essa é uma propriedade da luz e sua aparência cromática pode inclusivamente variar de indivíduo para indivíduo, uma vez que a cor é percebida pelo cérebro e não pelo olho. A cor é pois criada por um indivíduo, com base nas suas experiências passadas, e a partir da interpretação cerebral das ondas de luz de diferentes frequências ou velocidades de vibração que atingem os olhos, após processo de absorção ou reflexão dos objectos. Sumariamente, uma cor não existe apenas por si própria, antes é um efeito produzido pela reunião de três elementos: a existência de um objecto, uma iluminação suficiente e os olhos de um determinado indivíduo para ver, devidamente complementados com um cérebro para interpretar. Nas palavras de Michelangelo Antonioni, citado no livro *A Linguagem Cinematográfica* de Marcel Martin: “a cor não existe como absoluto (...) Pode dizer-se que a cor é uma relação entre o objecto e o estado psicológico do observador, no sentido em que ambos se sugestionam reciprocamente.” (Martin, 2005, p. 87)

É um facto inquestionável que a relação que mantemos com o nosso meio é uma relação colorida. Em princípio, qualquer que seja a imagem a cores, ao partilhar connosco o mesmo código intelectual aproxima-nos da nossa realidade pela consonância que estabelece com o nosso entendimento. Por outro lado, e por exigir um grau de interpretação bastante mais profundo, uma imagem a preto e branco, distancia-se da nossa criação de realidade que na verdade é a cores. Pela maior facilidade e mais imediata compreensão, a imagem a cores banalizou-se e massificou-se junto da grande maioria dos consumidores de imagens, deixando para o preto e branco um legado mais artístico e reflexivo por parcialmente descomprometido com obsessões miméticas ao ocultar sempre algo. Algo que, para ser descortinado, implica sempre uma activa acção perceptiva, que possa conduzir a um verdadeiro entendimento das sombras, da luz, das texturas, da volumetria e do espaço distribuído por um gama de cinzas que parte do preto para o branco ou vice-versa. Ao contrário da imagem a cores que tem como óbvio

referencial a pintura, o preto e branco adquiriu um estatuto de maior autonomia, mais liberto de cromáticos condicionalismos impostos e mais propenso a alcançar mais distintas e criativas interpretações junto do receptor. Podemos então concluir que um filme a preto e branco distancia-nos da realidade? Em tom mais ou menos provocativo ou, pelo menos desafiador, Wim Wenders, na primeira pessoa, considera que “a realidade é a cores, mas o preto e branco é mais realista”, “o preto e branco faz sobressair o essencial. E, para mim ele está associado ao cinema europeu. Estou pensando, bem entendido, no cinema alemão da década de 20, mas também no cinema francês de antes da guerra, (...) no neo-realismo italiano...” (Ciment, 1988, p. 317). A partir dos exemplos de Wim Wenders reforçamos a questão: o preto e branco é efectivamente um factor de distanciação na percepção de realidade por parte do espectador? Efectivamente, o neo-realismo italiano foi por excelência um movimento que pretendeu através de imagens retratar com o máximo de fidelidade a realidade que desfilava em frente à lente da câmara, a preto e branco e com forte aproximação à linguagem do documentário, ao apresentar sem subterfúgios o dia-a-dia de uma sociedade italiana com graves problemas sociais e económicos, no destruído cenário do pós-guerra da década de 40 do século XX. Uma sociedade sem esperança, sofrida e, em suma, destruída. André Bazin, descrevia o neo-realismo como a passagem o mais realística possível da realidade para a ficção que passaria então a reflectir a realidade como se de um espelho se tratasse. Uma realidade que muito facilmente era percepcionada e entendida por um público que se identificava com as monocromáticas imagens projectadas sem lançar sobre elas dúvidas relativas ao seu profundo realismo. Obviamente que nos anos 40 do século XX a cor não estava massificada e haveria portanto uma certa familiaridade do público com o preto e branco, facilitando na perspectiva realística a sua assimilação, situação que nos tempos actuais já não se verifica. Com o advento da cor, passamos a encarar a cor como sinónimo de realidade porque é, como já atrás vimos, a cores que vemos a realidade à nossa volta. É a cores que as imagens dos noticiários televisivos invadem as nossas casas.

Em 2008, os realizadores Tiago Guedes e Frederico Serra realizaram a preto e branco a longa-metragem *Entre os Dedos*. Um registo frio e cruel que acompanha o percurso de uma família em perfeito estado de desagregação económica e social. Um registo a preto e branco que, com facilidade, poderemos enquadrar no domínio de uma espécie de neo-realismo português dada a sua densidade clara e objectiva que, como escreveu

Alexandra Prado Coelho no jornal *Público* e, nas palavras dos seus realizadores, procurou distanciar o filme da realidade televisiva (a cores).

““A ideia do preto-e-branco”, explica Frederico, “surgiu durante o processo de preparação do filme, numa altura em que vimos muita televisão e percebemos que fazia muito sentido distanciar bem isto da realidade televisiva”. Tiago: “Há um universo que se vai criando ali à volta, e nessa perspectiva a palavra realismo até nos agrada bastante e é diferente de realidade - essa realidade que nos entra todos os dias pela televisão, os telegjornais, as telenovelas. Esse é um retrato do qual nos quisemos distanciar”. Quiseram “ir à procura de uma verdade emocional, sem estar a fazer retratos sociais ou julgamentos de valor””. (Coelho, 2008)

Em *Entre os Dedos*, estamos pois, perante uma utilização do preto e branco em busca “de uma verdade emocional” sem os constrangimentos que a cor parece proporcionar, que incita propositadamente a um certo distanciamento da realidade a cores que a televisão transmite, utilizando no entanto, uma monocromática linguagem que dá aval à já citada afirmação de Wim Wenders, “a realidade é a cores, mas o preto e branco é mais realista”.

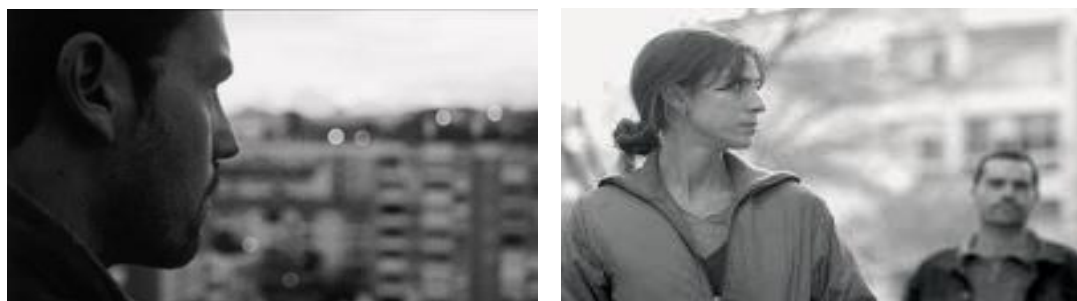


Fig. 69 – *Entre os dedos* (2008) de Tiago Guedes e Frederico Serra

Em 2013, o realizador português Mário Lopes realizou a curta-metragem documental *Pão* seleccionada para competição no *11º Black & White – Festival Internacional Audiovisual*. Um registo indubitavelmente de cariz etnográfico que descreve todo o processo artesanal da feitura do pão. Na sinopse da obra é descrita “uma reunião familiar em torno de uma actividade outrora quotidiana”. Tratando-se de um documentário fortemente centrado em raízes culturais e folclóricas de uma determinada aldeia de Portugal, por definição profusamente coloridas, achamos estranha a opção do realizador pelo preto e branco. Confrontando-o em entrevista, apuramos que *Pão*, mais

do que um registo etnográfico, era uma homenagem do realizador à sua avó, figura que no documentário conduz todo o processo artesanal da feitura do pão e com quem partilhou a sua infância e juventude. Após a sua morte, Mário Lopes reuniu as várias imagens que no passado havia captado (a cores) da sua avó e procurou então esboçar uma narrativa documental. Foi já no processo de edição que o realizador tomou a decisão de retirar a crominância às imagens, decidindo então apresentá-las a preto e branco, editadas e já em finalizado alinhamento documental. Uma decisão que, segundo o próprio, se deveu a questões “puramente emocionais”. Durante a edição, a confrontação do realizador com as imagens coloridas de uma realidade que no passado viveu, e que então se apresentava aos seus olhos, tornou o processo de criação num verdadeiro suplício emocional que só foi atenuado quando decidiu retirar toda a informação cromática ao registo que segundo ele “passou a ficar mais distante da realidade”. Em *Pão*, constatamos então que o preto e branco teve uma função claramente atenuadora da realidade, uma espécie de filtro que ao retirar informação (cromática) à imagem tornou-a mais suportável do ponto de vista emocional para o realizador.



Fig. 70 – *Pão* (2013) de Mário Lopes

O preto e branco enquanto factor suavizador da realidade é um conceito que, ainda que abstracto, é corroborado também pela repórter de imagem da *TVI*, Paula Fernandes, em entrevista ao canal digital *TVI24*:

“Há obstáculos, no terreno, que temos de ultrapassar. Já apanhei com bastonadas da polícia, já fugi de *cocktails molotov*, já filmei à socapa porque de outra maneira não conseguiríamos provar que a realidade era mesmo aquela. Trepámos, corremos, avançámos como se fôssemos invencíveis. Claro que não somos nem super-homens, nem eu sou uma super-mulher, mas aprendemos com todas as situações e também que o nosso *viewfinder* é um aliado. A preto e branco, a realidade fica, por vezes, mais suavizada.” (TVI24, 2010)

O preto e branco suavizador da realidade, ou dito de outra forma, o preto e branco capaz de atenuar o impacto que as imagens podem provocar no espectador, é pois uma das características que podemos associar à estética monocromática. Ao extrairmos as cores de uma imagem reduzimos drasticamente a sua verosimilhança com o mundo real mas proporcionamos um original mais isento. A eliminação das cores, que por si só se impõem e são factor de distração e equívoco, proporciona uma maior clareza na leitura de uma imagem que, a preto e branco, espalha uma “verdade livre de adornos (...) por extensão, fotografias e filmes em preto e branco são considerados bons porque são tão verdadeiros, e não por serem tão reais” (Hollander, 1989, p. 33). A cor, muito associada à fantasia, pelo seu carácter ilusório e subjectivo, não é, de forma alguma factor de primordial importância no desenvolvimento narrativo, até porque, “na arte popular colorida, a cor serve os interesses do prazer, e não do significado.” (Hollander, 1989, p. 34). Edgar Morin acrescenta ainda que “os psicólogos do primeiro Congresso Internacional de Filmologia (1947) afirmaram que em geral a nossa atenção dá pouca importância às cores, que estas se apagam perante a “realização” do objecto. O sonho, de resto, só muito raramente é a cores sem que, no entanto, a sua “realidade” seja por isso afectada.” (Morin, 1970, pp. 141-142)

Como já acima escrevemos, vemos o mundo à nossa volta a cores e não a preto e branco, por isso os nossos códigos de entendimento tendem mais facilmente para a mimética conferida pela cor. Não podemos no entanto esquecer que a nossa construção de realidade assenta também em pressupostos de memórias que armazenamos no nosso cérebro. Perante uma imagem a preto e branco, reconhecemos um objecto e comparamo-lo inconscientemente com a primeira percepção visual. A partir desta comparação imediata alcançamos uma percepção cromática. No entanto, se reconhecemos um objecto e as nossas referências mentais dele são a preto e branco, neste caso a cor afasta-nos da realidade. Por exemplo, para uma grande maioria das pessoas, as imagens da 1ª Guerra Mundial são imagens a preto e branco armazenadas nos seus cérebros, não porque as tenham vivenciado mas sim porque as presenciaram, ainda que exclusivamente, em fotografias ou documentários no cinema ou na televisão. Actualmente, um filme sobre a 1ª Guerra Mundial, que apresente imagens a cores imediatamente encontra obstáculos junto do espectador na sua noção de realismo. O nosso cérebro imediatamente nos desperta para o facto de que, durante a 1ª Guerra

Mundial, as imagens que foram na altura captadas, foram, ainda que por limitação técnica, captadas a preto e branco e foi assim que ao longo da vida as vimos representadas. Neste exemplo, o referente da nossa memória é monocromático por isso temos dificuldade em aceitar a cor como realista. Naturalmente que, para quem vivenciou a época em questão, o seu referente é a cores, logo, inversamente, o preto e branco adquire contornos menos realistas ou quando muito, como atrás vimos, suavizadores de uma certa realidade.

Como já atrás escrevemos, vemos o mundo à nossa volta a cores, por isso, insistindo, uma imagem colorida encontra efectivamente no nosso cérebro mais imediatos paralelismos miméticos. Por outro lado, as cores numa imagem, pelo seu notável poder decorativo e pictórico, chamam para si um protagonismo, por vezes excessivo, que acaba por distrair a atenção do observador pelo real conceito da imagem. Como afirmava François Truffaut “[com a generalização da cor] a fealdade surge de todos os lados” (Martin, 2005, p. 88) e o cinema perde o seu cariz ficcional e cola-se em demasia a uma realidade que poderá não ser a verdadeira essência e função primordial do cinema. Tal não acontece com o preto e branco, muito menos banalizado que a cor, com mais potencialidades de cariz artístico e onde a composição formal ganha um maior relevo. De acordo com Harold Davis, “A composição em preto e branco é como a composição em cores – apenas mais. Como a cor não está presente para entreter, cativar e desviar o olhar, a composição formal se torna mais importante.” (Davis, 2011, p. 30)

A utilização do preto e branco pode suavizar a nossa percepção de realidade pela ausência de informação cromática, contudo não poderá nunca ser factor discriminatório no momento da avaliação da realidade apresentada porque esse processo passa por muitos e diversos outros trâmites que vão para além da informação cromática.

“Com efeito, mesmo nas mensagens visuais que nos parecem mais “realistas”, existem numerosas diferenças entre a imagem e a realidade que ela é suposta representar. A falta de profundidade e a bidimensionalidade da maior parte das imagens, a alteração das cores (melhor ainda o preto e branco), a mudança de dimensões, a ausência de movimento, cheiro, temperatura, etc., são outras tantas diferenças e a própria imagem é o resultado de tantas transposições que apenas uma aprendizagem (e uma aprendizagem precoce) permite “reconhecer” um equivalente da realidade, integrando as regras de transformação, por um lado, e “esquecendo” as diferenças por outro.” (Joly, 2008, pp. 46-47)

São efectivamente diversos os factores e sentidos envolvidos no processo de reconhecimento da realidade e por isso não será possível, de forma alguma, restringir a questão a aspectos unicamente cromáticos ou monocromáticos. O entendimento da realidade no cinema enquanto função foi objecto de estudo, por exemplo, de André Bazin que muito teorizou sobre esta questão. A partir das teorias por si desenvolvidas, alcançamos que a realidade no cinema não é apenas visual mas também espacial. O realismo cinematográfico não é alcançado pelo realismo do tema abordado mas sim pelo realismo espacial dos objectos e do espaço ocupado por eles. O plano-sequência e a profundidade de campo como recursos da linguagem cinematográfica, são para Bazin garante que uma determinada acção se desenvolve num considerável período de tempo, sendo as diferentes acções dramáticas confrontadas, não pela montagem horizontal dos planos, mas por uma vertical estrutura de vários planos espaciais. Por isto mesmo, e na procura de um cinema que se afirmasse a verdadeira arte do real, Bazin chegava mesmo a proibir a montagem em várias situações, privilegiando o plano sequência e a profundidade de campo, tão característicos dos documentários e dos filmes realizados ao abrigo do neo-realismo italiano. Em contraponto, o realizador alemão Werner Herzog vai mais longe e questiona, no contexto cinematográfico, “em que medida é importante, de facto a realidade? (...) Em que medida é importante, de facto, o real?” (Herzog, 2009, p. 215) e desenvolve, “Obviamente que não podemos ignorar o real, pois tem a força da norma, e todavia isso não nos poderá nunca dar uma iluminação, a iluminação extática, que é inerente à verdade.” (Herzog, 2009, p. 215). De qualquer forma, e para terminar, é pertinente não esquecer que o cinema não é um mecânico processo de transposição do mundo que nos rodeia para o ecrã. O cinema é também uma linguagem e uma arte de ilusão, não pode, ou não deve, ser um simples processo de captar e fixar a realidade, até porque, é impensável assumir para o cinema capacidades de reprodução fiel da natureza e da vida. Como já vimos, o cinema não repete o real, antes sugere-o ao espectador. “Aquilo que surge na tela, aquilo sobre que trabalha o nosso espírito, não é o real, é um signo. O grande erro que habitualmente se comete é o de abordar o estudo do filme como se o espectáculo cinematográfico nos pusesse em presença de um duplo da realidade (...) o que se materializa na tela não é, nem o real, nem a imagem que se formou no cérebro do cineasta, nem a imagem que se formou no nosso cérebro, mas um signo, no verdadeiro sentido da palavra.” (Francastel, 1998, p. 179). O signo apenas é real em virtude de possuir uma efectiva, ainda que artificial,

existência material. O cinema é um processo de representação formal, também criativo e que pode tender ou não para universos realistas. “(...) é um processo de representação, de uma representação significativa filmicamente criada, que é também uma arte.” (Ferreira, Cinema - Uma Arte Impura, 2011, p. 13). “O cinema, tal como a música, a poesia e a dança, é uma meditação organizada segundo um modo de expressão particular, e que o seu papel fundamental consiste em transmitir-nos o sonho ou a corrente de pensamento de um criador.” (Agel, 1983, p. 215), “desde a meditação mais profunda, passando pela psicologia e pela metafísica, até às paixões e às perspectivas sobre a produção humana, tudo isto cabe no âmbito do cinema!” (Agel, 1983, p. 107).

2.5 – O hibridismo da cor e do preto e branco

“O cinema, ao invés de obedecer às leis do mundo exterior, obedece às da mente. Mas o papel da memória e da imaginação na arte do cinema pode ser ainda mais rico e significativo. A tela pode reflectir não apenas o produto das nossas lembranças ou da nossa imaginação, mas a própria mente dos personagens. A técnica cinematográfica introduziu com sucesso uma forma especial para esse tipo de visualização.” (Munsterberg, 1991, pp. 38-39)

No cinema, o *flashback* é o acto de convocar o espectador para o universo de lembranças do personagem. Este é um comum recurso no âmbito da narrativa, produzido através da montagem, e que procura inteirar o espectador de algo, em princípio relevante, para o entendimento global da obra. Através do *flashback* a narrativa é apresentada numa ordem de planos diferente da linearidade temporal da história. Volta-se atrás ao passado e regressa-se ao presente conduzindo o espectador numa dualidade temporal, fornecendo-lhe gradualmente mais e mais informações relativas ao passado e à memória do personagem. Pelo *flashback* a atenção do espectador é direccionada pela imposição da montagem, mesmo contra a sua vontade, como se de um *insert* de pormenor se tratasse. É o acto de convocação, por intermédio de imagens,

para um passado em desalinho com a linearidade temporal da narrativa fílmica. O passado, o presente e o futuro, por intermédio do *flashback*, deixam de estar cronologicamente justapostos. “Temos consciência de um acto sui generis pelo qual deixamos o presente para nos colocar primeiramente no passado em geral, e depois numa certa região do passado: trabalho de tentativa, semelhante à busca do foco de uma máquina fotográfica.”¹⁸⁶ (Bergson, 2004, p. 110). São as imagens-lembrança, assim designadas por Bergson, em oposição temporal às imagens do tempo actual. “São bifurcações do tempo que dão ao *flashback* uma necessidade, e às imagens uma autenticidade, um peso de passado sem o qual elas manter-se-iam convencionais.” (Deleuze, A Imagem-Tempo, 2006, p. 73). Bifurcações que na ausência de letreiros com a inscrição “Atenção! Lembrança” (Deleuze, A Imagem-Tempo, 2006, p. 70) necessitam de medidas de intervenção que indiciem os momentos das imagens-lembrança (passado) e os momentos transitivos de e para as imagens do tempo presente. Medidas de intervenção que conduzam a uma delimitação temporal e que, em larga escala, se apresentam por intermédio de símbolos que produzem um efeito de lembrança e um regresso ao passado, sejam efeitos sonoros, efeitos visuais (imagem trémula ou com evidente manipulação cromática), efeitos de transição (por exemplo virar de página ou *dissolve*), elementos de encenação (diferente guarda-roupa, cenário ou iluminação) ou pelo recorrente recurso ao preto e branco.

Em 2009, o dinamarquês Lars Von Trier realizou *Anticristo*, uma longa-metragem envolta em polémica pelo tema abordado, pelo título escolhido e pela apresentação de cenas de extrema violência, onde é narrada a história de um casal (Willem Dafoe e Charlotte Gainsbourg) devastado pela morte do seu único filho. O filme inicia-se com uma sequência a preto e branco (5) do acontecimento passado (a morte do filho após queda de uma janela), prossegue pelo tempo presente (6) em desenvolvimento narrativo e pontualmente volta ao tempo passado (7) pela evocação das memórias da personagem.

¹⁸⁶ Tradução livre a partir do original em francês.



Fig. 71 – *Anticristo* (2009) de Lars Von Trier

A utilização do preto e branco como símbolo produtor de efeito de lembrança é um recurso largamente utilizado ao longo da história do cinema. No caso de *Anticristo* e mesmo de *América Proibida* de Tony Kaye, o facto do filme se iniciar a preto e branco sem, obviamente, nenhuma prévia referência cromática, induz o espectador a aceitar o tempo como presente. Só depois com o surgimento da cor o espectador é contextualizado temporalmente e o preto e branco passa, a partir desse momento, a adoptar uma função de imagem-memória ou, se quisermos de *flashback*.



Fig. 72 – *América Proibida* (1998) de Tony Kaye

Em *América Proibida*, onde questões de ordem racial são friamente abordadas e conduzidas pelo relacionamento de dois irmãos, estamos presente uma narrativa e montagem paralela onde o preto e branco e a cor convivem alternadamente ao longo de todo o filme evocando, no entanto, tempos díspares. O preto e branco remete o espectador para o tempo passado (8 e 10) e a cor para o tempo presente (9 e 11).

Apesar do preto e branco remeter o espectador para o tempo passado, muito pela inconsciente e imediata associação aos primórdios do cinema e ao registo fotográfico de acontecimentos remotos, a verdade é que, pontualmente e em perfeito desalinho com o aqui escrito, alguns filmes invertem o significado dos símbolos produtores do efeito de lembrança e, nestes casos esporádicos, o preto e branco passa a representar o presente e a cor o passado. Em 2009, Francis Ford Coppola escreveu e realizou *Tetro*, uma longa-metragem rodada em Buenos Aires e onde é apresentada a relação e os traumas familiares de dois irmãos norte-americanos. Muito próximo do registo de *film noir*, quer pela composição dos quadros, quer pelo constante jogo de luzes, *Tetro* tem a particularidade de apresentar o tempo presente a preto e branco (12) e o tempo passado a cores (13) com o reforço estilístico de apresentar, de igual forma, um tamanho de quadro mais reduzido e mais quadrado nas situações coloridas (1,85:1) do que nas situações a preto e branco (scope).

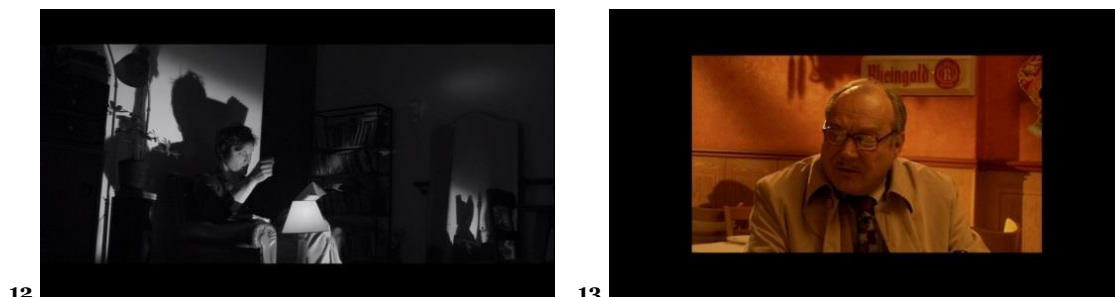


Fig. 73 – *Tetro* (2009) de Francis Ford Coppola

Em *Tetro* não parece muito claro o propósito do realizador em associar a cor ao passado e o preto e branco ao presente, pelo que, poderemos estar perante um mero exercício de estilo ou uma maneira metafórica de expressar as cores, no presente, através da utilização do preto e branco.

Memento de Christopher Nolan é uma verdadeira lição de como gerir o factor tempo numa narrativa fílmica. *Memento* apresenta uma muito complexa relação mútua e

reciprocamente construtiva do passado, do presente e do futuro. Ao longo do filme o passado vai sendo constantemente reinterpretado pelo tempo presente conduzindo a sempre novas projecções do futuro num verdadeiro jogo de horizontes temporais díspares. *Memento* narra a história de Leonard (Guy Pearce), um investigador de seguros com um grave problema de memória devido a um traumatismo aquando do assassinato da sua mulher. Obcecado por vingança, a vida de Leonard resume-se no tempo presente, a uma procura pelo assassino através de uma construção em retrocesso de uma lógica sequência causal. Um verdadeiro quebra-cabeças para o espectador que, no entanto, com a ajuda do preto e branco e da cor na delimitação das narrativas consegue, com alguma atenção, identificar uma lógica cronológica (14) através das sequências a preto e branco e uma ordem reversa (15) através das sequências a cores.

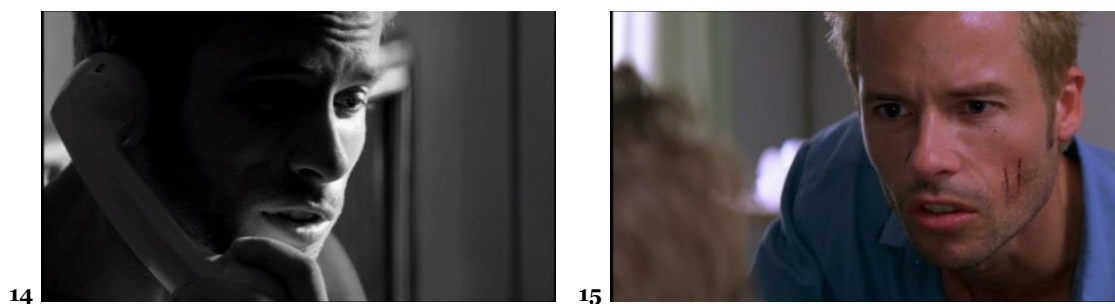


Fig. 74 – *Memento* (2000) de Christopher Nolan

A utilização do preto e branco e da cor em simultâneo num mesmo filme pauta-se, como vimos, pela necessidade de diferenciar temporalmente as várias narrativas do filme quer por via do *flashback*, quer por via de uma montagem paralela de acontecimentos temporalmente distintos mas que acabam por se complementar. Um recurso ao preto e branco geralmente, e salvo excepções, para indiciar o tempo passado e à cor para o tempo presente.

Em *O Feiticeiro de Oz* de Victor Fleming, a cor remete-nos para um mundo de magia. Já não se trata de diferenciar uma narrativa temporal mas sim um espaço filmico. No exacto momento em que a personagem Dorothy (Judy Garland) atravessa a porta da sua casa, abandona um mundo triste (16), apresentado a preto e branco e embarca num universo alegre, mágico e a cores (17).



Fig. 75 – *O Feiticeiro de Oz* (1939) de Victor Fleming

Também em *Pleasantville – A Vida a Preto e Branco* de Gary Ross, a utilização do preto e branco remete o espectador para um “novo mundo”, um mundo que não é “real”, porque esse é desde logo apresentado a cores, mas um mundo ideal, imagético e ficcional apresentado a preto e branco. *Pleasantville – A Vida a Preto em Branco* apresenta-nos a vida de dois gémeos com características bem distintas que um dia, como que por magia, são sugados pela televisão (18) e tornam-se personagens reais da série a preto e branco *Pleasantville*. Abandonam o mundo da cor (19) e passam a integrar o mundo do preto e branco, o mundo de *Pleasantville* (20). Também neste exemplo o preto e branco está associado à criação de novos mundos, numa clara motivação de distanciamento do mundo “real” e ao fornecer uma possibilidade de interferência formal entre os dois.

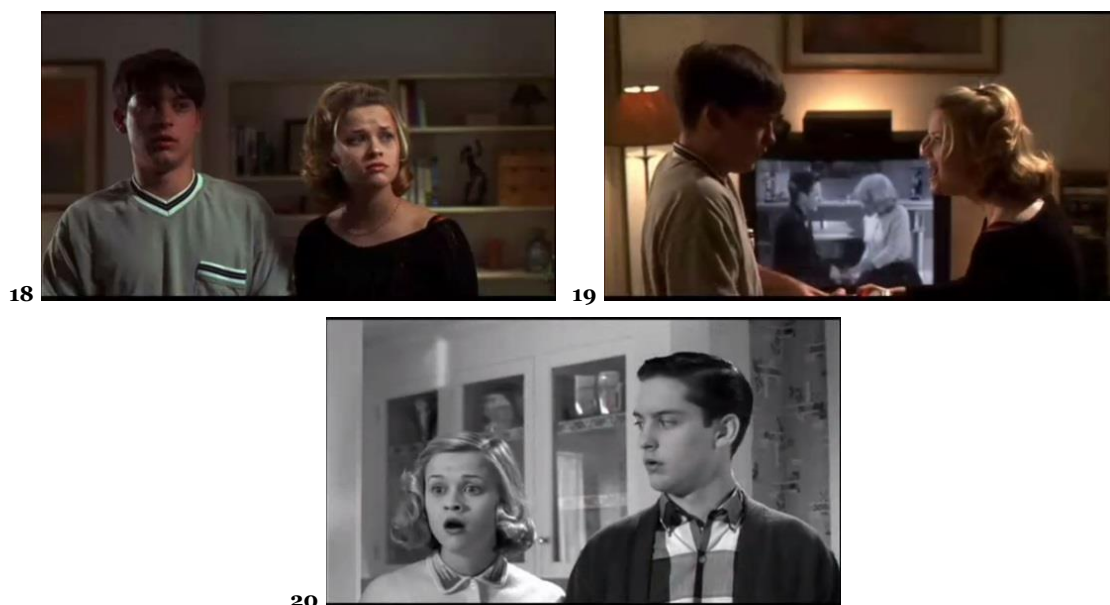


Fig. 76 – *Pleasantville – A Vida em Preto e Branco* (1998) de Gary Ross

O hibridismo cromático diferenciador de mundos, ambientes e consciências narrativas

dísparos foi muito testado em filmografias de realizadores como Carl Dreyer e Michelangelo Antonioni e está também muito presente na obra do russo Andrei Tarkovsky para quem a cor era factor de desagrado, falsidade e até mesmo ofensiva para o espectador. Tarkovsky procurou por inúmeras vezes neutralizar a familiaridade do espectador com a cor, suavizando-a de tal forma que ela acabava quase por se resumir a uma gama de cinzentos mais próximos de uma estética a preto e branco do que de uma estética a cores. Procurou, de igual forma, limitar o seu efeito que, segundo ele “deveria ser neutralizado por meio da alternância entre sequências coloridas e monocromáticas, de modo a que a impressão resultante do espectro completo seja espaçada, diluída.” (Tarkovsky, *Esculpir o Tempo*, 2002, p. 138) Em *Stalker*, Andrei Tarkovsky mistura a cor com o preto e branco procurando acima de tudo a demarcação de mundos. Neste filme o mundo “real” apresenta-se a preto e branco (21) e o mundo do perigo, do desconhecimento, do bizarro e do desconforto apresenta-se a cores (22). É neste híbrido deambular entre mundos, a preto e branco e a cores, que se desenvolve a narrativa de *Stalker* assente na história de uma suposta queda de meteoritos numa região do planeta que adquire propriedades estranhas e é chamada de *Zona*. Dentro da *Zona*, existe um local onde todos os desejos são realizados, é o chamado *Quarto* onde apenas alguns poucos, os chamados *Stalkers* conseguem entrar e sobreviver lá dentro. Em *Stalker*, a diferenciação de ambientes pela cor e pelo preto e branco, mais do que colocá-los em confronto ou oposição confere-lhes um clima de notável e instigante tensão criativa.



Fig. 77 – *Stalker* (1979) de Andrei Tarkovsky

No cinema, o hibridismo cromático não assenta apenas na construção e demarcação de distintos espaços narrativos temporais ou na criação de novos mundos distantes do “real” ou dele muito próximos. Em determinados casos a utilização diferenciada da cor e do preto e branco tem como claro objectivo a separação de estados e formas de ver

de determinados grupos de personagens e que confluem numa narrativa. Em 1987, o realizador alemão Wim Wenders realizou *As Asas do Desejo* acompanhando uma série de anjos, invisíveis aos seres humanos, que deambulam pela dividida cidade de Berlin pós-guerra, ouvindo e assimilando os pensamentos de solidão e depressão dos habitantes. Neste filme, a utilização da cor e do preto e branco é, ao longo do filme, percentualmente muito próxima. A cor regista as vivências dos seres humanos (24) e o preto e branco regista a visão dos anjos que contemplam a cidade e seus habitantes (23). Wim Wenders confere aos anjos incapacidades olfactivas, de paladar e de tacto e retira-lhes também a capacidade de percepção cromática enfatizando formalmente a sua falta de sensações físicas pela utilização de expressivas luzes e sombras a preto e branco. No decorrer da narrativa, Daniel (Bruno Ganz), um dos anjos que *As Asas do Desejo* acompanha, apaixona-se por uma trapezista (Solveig Dommartin) e deseja tornar-se um ser humano na ânsia das experiências sensoriais, das alegrias e das tristezas que fazem os dias de cada humano. Com a ajuda do anjo Cassiel (Otto Sander), Daniel concretiza o seu propósito e materializa-se, passando a partir deste momento a ver a cores como qualquer ser humano. A transição do preto e branco para a cor, com a passagem de Daniel do estado de anjo para humano, concretiza-se simbolicamente na fronteira entre a Alemanha Oriental e a Alemanha Ocidental conferindo também por este facto um significado de cariz político à dialéctica da cor e do preto e branco num contraponto entre o cinzentismo austero de Berlin Oriental e o pluralismo de cores da democracia ocidental patentes no grafitado muro que na altura dividia a cidade física e emocionalmente.



Fig. 78 – *As Asas do Desejo* (1987) de Wim Wenders

Em *A Lista de Schindler*, Steven Spielberg apresenta-nos Oskar Schindler, um membro do partido nazi que, por sensível, humano e diferente dos demais, salvou a vida de mais de mil e cem judeus durante o holocausto. Rodado a preto e branco, *A*

Lista de Schindler conta com alguns apontamentos de cor, nomeadamente, o casaco vermelho de uma menina judia que deambula por entre o cenário de massacre e que mais tarde voltamos a identificar algures num amontoado de cadáveres. Também Francis Ford Coppola, em *Rumble Fish*, apresenta-nos um filme a preto e branco com alguns apontamentos de cor. Colorações pontuais que, no caso deste filme, destacam pequenos peixes, chamados de “peixes de guerra” numa clara ligação ao ambiente tenso do filme. Em *Rumble Fish*, somos confrontados com o personagem Rusty James (Matt Dillon), líder de um *gang* na sua cidade que resume a sua vivência diária ao confronto, por vezes amoroso, por vezes conflituoso com a sua namorada Patty (Diane Lane). Rusty James idolatra o seu irmão Motoqueiro (Mickey Rourke), antigo líder do *gang* que no passado abandonou a cidade em fuga e que agora regressa modificado e muito longe das suas expectativas criadas. Em *A Lista de Schindler* e em *Rumble Fish* estamos perante aquilo que poderíamos chamar de uma intrusão da cor no preto e branco. Um exercício de intrusão cromática que já havia sido implementado nas primeiras décadas da história do cinema em filmes, por exemplo, como *O Couraçado Potemkin* de Sergei Eisenstein onde uma bandeira colorizada de vermelho sobressai do contexto monocromático. Uma pontuação visual a que podemos chamar de fenómeno diegético uma vez que, em rigor, em qualquer um dos três exemplos citados a cor penetra na diegese em preto e branco com as mais variadas funções, sejam elas puramente estilísticas, ou uma procura, como se de um plano de pormenor pela via da cor se tratasse, de evidenciar, pelos mais diversos motivos, um determinado elemento da imagem, seja ele um objecto, uma personagem ou uma parte do ambiente cenográfico.



Fig. 79 – *A Lista de Schindler* (1993)
de Steven Spielberg



Fig. 80 – *Rumble Fish* (1983)
de Francis Ford Coppola



Fig. 81 – *O Couraçado de Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein

Em resumo, a utilização simultânea do preto e branco e da cor numa mesma obra cinematográfica tem variadas funções que, excepto se se limitarem a meras pontuações de estilo criativo ou limitações de qualquer outra ordem¹⁸⁷, passam pela demarcação de várias oposições, sejam elas passado e presente, realidade e fantasia ou facticidade e sonho. Uma dualidade de oposições que foi evoluindo ao longo da história do cinema no conceito delimitativo da cor e do preto e branco, assim, “Na Hollywood clássica, preto e branco significava o estado espaço temporal padrão e a cor, o espaço alterado. Na Hollywood pós-clássica, a cor tornou-se o estado padrão e o preto e branco o estado alterado. Na Hollywood contemporânea a cor realista é o estado padrão e a cor digital é o estado alterado.” (Misek, *A Cor Digital*, 2013)

¹⁸⁷ Ao longo da história do cinema, alguns filmes apresentaram uma conjugação cromática (cores e preto e branco) não com um propósito definido, mas sim por imperativos relacionados com limitações, por vezes financeiras, no acesso a película a cores de qualidade satisfatória.

3 – ENTRE PRETO E BRANCO: O CAMINHO PARA A INVENÇÃO DO AMOR - UM EXERCÍCIO MONOCROMÁTICO

3.1 – O processo de construção do documentário *O Caminho para a Invenção do Amor* – Um Exercício Monocromático

O documentário *O Caminho para a Invenção do Amor* assentou no pressuposto de documentar através de registo vídeo (som e imagem), o trabalho criativo de sete actores no processo de construção e adaptação ao teatro do poema *A invenção do Amor*, do poeta cabo-verdiano Daniel Filipe. Todo o trabalho de produção, quer da adaptação teatral, quer do registo documental em vídeo de todo o processo, foi suportado e induzido com o propósito de análise neste presente trabalho de investigação, *Entre Preto e Branco – Para uma Estética Monocromática depois do Technicolor*.

A Invenção do Amor é o título de um longo poema, escrito em 1961 pelo poeta Daniel Filipe¹⁸⁸, nascido na Ilha da Boavista em Cabo Verde, no dia 1 de Fevereiro de 1925 tendo falecido a 6 de Abril de 1964, também em Cabo Verde. Resistente anti-fascista, combateu a ditadura salazarista, sendo perseguido e torturado pela *PIDE* (Policia de Intervenção e Defesa do Estado). Daniel Filipe iniciou a sua actividade literária em 1946 com *Missiva*, a que se seguiram *Marinheiro em Terra* em 1949, *O Viajeiro Solitário* em 1951, *Recado para a Amiga Distante* em 1956, *A Ilha e a Solidão* em 1957, *O Manuscrito na Garrafa* em 1960, *A Invenção do Amor* em 1961 e *Pátria, Lugar de Exílio* em 1963. Num reduzido período de tempo, a sua poesia tornou-se intimista e passou a privilegiar temas relacionados com a solidão e o amor, o indivíduo e a cidade, evoluindo de temas africanos a valores considerados neo-realistas por via de

¹⁸⁸ Daniel Damásio Ascensão Filipe, ainda criança, com cerca de dois anos de idade, veio para Portugal onde fez os seus estudos no liceu. Poeta, integrou o grupo de *Poetas das Sete Partidas* (poetas longe da sua terra), foi colaborador assíduo nas revistas *Seara Nova* e *Távola Redonda* e co-director dos cadernos *Notícias do Bloqueio*. Colaborou no jornal *Diário Ilustrado* e realizou o programa literário *Voz do Império* na *Emissora Nacional*.

um certo comprometimento social e um combativo confronto ideológico, acusatório e transformador.

A Invenção do Amor, poema que serve de base ao trabalho prático *O Caminho para a Invenção do Amor*, assenta numa mensagem forte, em toada exortativa, de luta e resistência, fortemente motivadora e persuasiva para os destinatários através de uma retórica enfatizada.

“*A Invenção do Amor*, um poema de assinalável sucesso na poesia portuguesa de resistência, parte de uma microestrutura diegética, contando a perseguição movida pela cidade contra dois infractores da ordem e da rotina, dois amantes que, pelo simples facto de se amarem, colocam "em jogo a cidade / o país, a civilização do ocidente". O perigo de contaminação pelo amor reside na capacidade que o amor possui de desencadear a reflexão e a consciencialização sobre a condição humana.” (A invenção do amor e outros poemas. In Infopédia, 2013)

A Invenção do Amor é, assim, "inevitavelmente retórica, porque não existe na cidade a experiência autêntica do amor que Daniel Filipe se obriga a inventar. E então há que forçar a entoação das palavras, enfatizá-las, repeti-las, numa tentativa de violentar o real e impor nele o projecto do poeta." (Espadinha, 1983, p. 4). Um desafio aos valores que por esta altura iam sendo socialmente instituídos e, por medo, raramente questionados ou, ainda muito menos, combatidos. Um poema famoso e reconhecido, “incluído num processo evolutivo de militância” (Gomes, 1993, p. 45), intimamente ligado ao amor e à liberdade, que haveria de influenciar e, sobretudo, inspirar gerações de jovens no período antes da revolução do 25 de Abril de 1974 em Portugal. “Se analisarmos a estrutura de *A Invenção do Amor*, depara-se-nos em toda a extensão o combate, não apenas no plano da intenção, dos conteúdos significativos, mas sobretudo nas construções verbais, no domínio do significante.” (Espadinha, 1983, p. 5). Resumidamente, uma mensagem em forma de poema, alusiva à asfíxiada sociedade portuguesa onde tudo, até o amor, é vigiado, acutilantemente combativa, desafiante das obscuras normas instituídas por decreto, procurando abrir fendas na muralha salazarista, ao mesmo tempo discreta para passar no crivo da censura materializada na *PIDE* e, muito importante, imbuída de uma forte e sentida mensagem de esperança tão bem patente na forma como Daniel Filipe termina o seu poema: “Mas um grito de esperança

inconsequente vem do fundo da noite envolver a cidade. *Au bout du chagrin une fenêtre ouverte une fenêtre éclairée.*” (Filipe, 1983, p. 23)

Naturalmente que a escolha de *A invenção do Amor* de Daniel Filipe para caso prático a analisar no âmbito deste trabalho de investigação não se remete para uma motivação meramente casual, de gosto ou fortuita. A acutilância desafiadora do texto, a capacidade de confrontação ideológica, o tom permanentemente exortativo, persuasor e evolutivamente desafiador de valores instituídos na procura de ambiências plenas de liberdade, reflectem em pleno um paralelismo com as motivações inúmeras vezes subjacentes à opção corajosa de filmar a preto e branco. De certa forma, *A Invenção do Amor* metaforiza um calvário no qual inúmeros realizadores trilham o seu percurso em consequência da sua ousadia em rejeitar a cor. Um calvário necessário, que exige militância, coragem e acima de tudo, uma dedicação extrema ao acto de resistir em prol da liberdade de criação. Pelo paralelismo metafórico, *A Invenção do Amor* de Daniel Filipe mostrou ser o texto indicado para suporte conceptual do registo documental a produzir no âmbito do presente trabalho de investigação.

Numa primeira fase quinzenalmente e depois mensalmente, entre Julho de 2012 e Janeiro de 2015, sete actores amadores reuniram-se e trabalharam num espaço físico improvisado, mas adaptado para o efeito, uma cave praticamente abandonada de uma loja de antiguidades num prédio urbano no centro da cidade de Vila do Conde. A partir das suas experiências individuais, inerentes ao ser humano, os actores procuraram construir um espectáculo de teatro não convencional ao rejeitar seguir o texto original de uma forma limitativa e rígida. Neste trabalho, o actor enquanto pessoa individual e única, tem um papel absolutamente primordial. Não é relevante a experiência artística de cada um, todos são amadores, mas sim as suas irrepetíveis experiências de vida enquanto seres humanos enquadrados numa sociedade. Sobretudo no cinema, mas também no teatro, o recurso a um actor não profissional, ou seja, amador, é, parece-nos, a manifestação clara e muito objectiva da procura de transmissão de uma certa verdade para a obra artística, cinematográfica ou teatral.



Fig. 82 – Aspecto da cave onde decorreram os trabalhos de adaptação de *A Invenção do Amor*



Fig. 83 – Pormenores de objectos da cave

Em conjunto, o colectivo de actores leu, estudou, debateu e inspirou-se fortemente no *Método Stanislavski, Actor's Studio*¹⁸⁹ que, fortemente ligado ao campo da psicanálise,

¹⁸⁹ O *Actor's Studio* foi fundado em 1947 por Elia Kazan, Cheryl Crawford e Robert Lewis. É uma associação de actores profissionais, directores de teatro e argumentistas, situado em Manhattan, na cidade de Nova Iorque. O *Actor's Studio* é conhecido pelo seu trabalho no ensino da arte de representar a partir das proposições de Constantin Stanislavski. Elia Kazan foi pioneiro ao pôr em prática os métodos do *Actor's Studio* nos seus filmes *Há Lodo no Cais* (*On The Waterfront*) de 1954 e *A Leste do*

potencia as competências e habilidades cénicas dos actores num ambiente fortemente experimental, muitas vezes de improviso, sem nenhum tipo de pressão comercial e privilegiando o actor enquanto ser emotivo e com rico historial de vivência pessoal. “A necessária improvisação é uma fonte de espontaneidade. A ela se acrescentam o desenvolvimento da imaginação, a observação atenta da realidade e a constante preocupação de a reproduzir (por exemplo, através do uso dos objectos no seu aspecto tanto simbólico como material), e uma comunicação íntima com os colegas” (Nacache, 2012, p. 31). Procura-se atingir a verdade da actuação rejeitando todo e qualquer automatismo ponderado, tique ou repetida mecânica gestual. Procura-se uma, tão íntima quanto possível, identidade dos actores com as personagens que encarnam. Procura estabelecer-se um contacto ao nível dos sentidos, com objectos próximos da situação na ânsia de despertar uma memória afectiva e reatualizar as emoções. Não há uma procura de identificação do actor com o seu papel mas o contrário, uma vez que é suposto o actor identificar o seu papel com seus elementos interiores e por si seleccionados. De acordo com Constantin Stanislavski citado no livro *O Ator de Cinema* de Jacqueline Nacache:

“O que interessa ao espectador não é tanto o que o actor faz mas o que nele se passa. É a vossa vida interior, adaptada ao papel, que deve animar a peça (...). Qualquer demonstração exterior é convencional e desinteressante se não tiver uma razão exterior (...). É o processo normal e lógico: primeiro vem a experiência interior, que depois assume uma forma exterior.” Apud (Nacache, 2012, p. 31)

De igual forma, os actores de *O Caminho para a Invenção do Amor* perseguiram o conceito de “Modelo”, que o realizador francês Robert Bresson (1901 - 1999) trouxe para o seu “Cinematógrafo”¹⁹⁰. Um conceito de “Modelo” amplamente distinto do tradicional e largamente instituído conceito de “actor”:

Paraíso (East of Eden) de 1955 a que se seguiram depois outros realizadores como Robert Aldrich, Richard Brooks ou Nicholas Ray.

¹⁹⁰ “Bresson tem uma visão tão própria do cinema que chega ao extremo de recusar a palavra «cinema» para lhe preferir «cinematógrafo». Esta aparente bizantinice tem a sua razão de ser: o realizador entendia que o cinema era uma arte nova que tinha desaproveitado as suas potencialidades por não se libertar do teatro, e ser por isso ainda muito «teatro filmado». Ora, argumenta Bresson, uma arte que funciona segundo as regras e os modos de fazer de outra arte é, ao mesmo tempo, um desperdício e um logro. (...) Há, sem dúvida, algum radicalismo nesta divisão entre «cinema» e «cinematógrafo», mas toda a arte de Bresson se organiza em torno de certas exigências que diríamos «rigoristas» e que derivam de um entendimento que exclui qualquer noção de «espectáculo».” (Mexia, 2000, pp. 137-138)

“Actores, não.
(Direcção de actores, não.)
Papéis, não.
(Estudo de papéis, não)
Encenação, não.
Mas utilizar modelos vindos da própria vida.
SER (modelos) em vez de PARECER (actores)
(...)
Modelos:
Movimento de fora para dentro. (Actores: movimento de dentro para fora)
O importante não é o que me mostram mas o que me escondem, e sobretudo o que não suspeitam que existe neles.” (Bresson, 2000, p. 16)

Robert Bresson ao longo da sua carreira sempre rejeitou a utilização de actores profissionais nos seus filmes optando em vez disso por não-actores ou “modelos”, como lhes chamava. Bresson submetia os seus “Modelos” a um intenso trabalho de supressão dos seus truques de representação, por isso os “Modelos” não deveriam parecer ou representar mas sim ser. Bresson aconselhava: “Aos teus modelos: «Não penses no que dizes, não penses no que fazes». E também: «Não penses naquilo que dizes, não penses naquilo que fazes».” (Bresson, 2000, p. 25), “Conduzirás os teus modelos pelas tuas regras – eles deixar-te-ão agir neles, e tu deixá-lo-ás agir em ti.” (Bresson, 2000, p. 26). Eram pessoas comuns com que Bresson pretendia envolver os espectadores no estado de espírito das personagens, evitando a distração pela aparência do actor.

“Abandonados na acção do teu filme, os modelos domesticarão os gestos que repetiram maquinalmente vinte vezes. As palavras que na ponta da língua aprenderam hão-de encontrar, sem que o seu espírito intervenha, as inflexões e a toada próprias da sua verdadeira natureza. Maneira de reencontrar o automatismo da vida real. (Não entra já em linha de conta o talento de um ou vários actores ou estrelas. O importante é o modo como te aproximas dos teus modelos e o desconhecido e virgem que consegues extrair deles.” (Bresson, 2000, p. 62)

No seu “Cinematógrafo”, Robert Bresson considerava o realizador o único e genuíno criador da obra cinematográfica, por tal motivo, o mecanizado trabalho da “arte dramática” ou se quisermos, a mecanizada, instituída e muito ensaiada intencionalidade

dramática do actor não tinham para si e para a sua obra qualquer fundamento, por isso deveriam ser desprezados por detestados.

O registo documental da procura da emoção e dos afectos por parte de cada actor foi um dos grandes objectivos perseguidos no trabalho *O Caminho para a Invenção do Amor*. Procurou-se a essência mais profunda do trabalho criativo de cada actor. Optou-se por um íntimo, sóbrio e muito contrastado registo a preto e branco, resistindo à cor e sua fealdade homogeneizadora, factor de distração e cariz tão profundamente associado à reportagem¹⁹¹ vinculada à actualidade e à noticiabilidade, nomeadamente num banalizado contexto televisivo. Registou-se em vídeo a procura, a ansiedade, a dúvida, o desalinho, a partilha, a discussão, a fuga, a amizade, a lágrima, a palavra, o silêncio, a luz e a escuridão. Captou-se, observou-se, documentou-se e respeitou-se a integridade do actor no seu processo de criação. Documentou-se sem interferir activamente e, sobretudo, procurando dissolver o impacto da presença do observador com a sua câmara no espaço de trabalho. Acima de tudo, pela escala de planos adoptada numa parte considerável do trabalho, nomeadamente grandes planos e pela forma como o espaço indiferenciado foi tratado, procurou chegar-se ao conceito deleuziano de “imagem-afecção” que se crê é reforçado num registo a preto e branco, incisivo e menos sensível à distração do espectador.

É um facto que o registo em vídeo permite de uma forma eficaz registar em imagens e sons aquilo que está a acontecer, no entanto, se se procura captar uma certa autenticidade dos intervenientes documentados é necessário promover a habituação destes a tudo o que lhes é estranho e invasor como, nomeadamente, a presença dos elementos da equipa técnica e o respectivo equipamento de gravação (câmaras, tripés, cablagem,...). Em *O Filme Documentário, História, Identidade, Tecnologia*, Manuela

¹⁹¹ É muito comum confundir-se o trabalho de reportagem com o documentário. Apesar de ambos se apresentarem como produtos audiovisuais que em comum procuram tratar a realidade, o facto é que ambos possuem determinadas características que os diferenciam. A reportagem, contextualmente ligada à informação, por norma aborda questões que se prendem com a “urgência” da actualidade e predomina num ambiente predominantemente televisivo, em princípio isento de qualquer tipo de pressões ou interesses. De acordo com qualquer manual de jornalismo, a reportagem, no tratamento de um determinado assunto, deverá ser capaz de dar resposta a seis perguntas básicas: “O quê?”, “Quem?”, “Quando?”, “Como?” “Onde?” e “Porquê?”. Por seu turno, o documentário não se apresenta sensível a questões relacionadas com a noticiabilidade ou a actualidade do assunto pelo que o seu trabalho de produção apresenta uma cadeia de processos com tempos de execução bem mais dilatados. O documentário, por norma, contempla tempos de investigação e produção mais dilatados apostando num cuidado assinalável, quer nos aspectos visuais, quer nos aspectos relacionados com o tratamento narrativo.

Penafria afirma que “a câmara deve ser, se não invisível, pelo menos esquecida. (...) O documentarista marca a sua presença pelo facto de ser ele quem nos fornece as imagens e os sons do filme, mas a sua presença física é ocultada.” (Penafria, O filme documentário: história, identidade, tecnologia, 1999, p. 63).

Em *O Caminho para a Invenção do Amor* optou-se por reduzir ao extremo mínimo os recursos humanos e equipamentos técnicos de produção. Apenas se utilizou uma muito portátil câmara DSLR de reduzidas dimensões (Canon EOS 600D com lente EF-S 18-135 mm f/3.5 – 5.6 IS) num tripé básico (Sachtler System FSB 4) e um microfone hipercardeóide condensador (AKG CK 93 com módulo pré-amplificador AKG SE300B). O som foi gravado directamente na câmara em paralelo com a imagem, usufruindo assim de uma das grandes virtudes que o vídeo digital veio trazer ao documentarismo.

“Os sons já não obrigam ao tratamento em estúdio, são recolhidos em simultâneo com as imagens. O documentarista já não é apenas o olho que grava, ele aproxima-se dos sentidos humanos: ver, ouvir e falar são um só.” (Penafria, O filme documentário: história, identidade, tecnologia, 1999, p. 87)

“Os meios técnicos existentes em determinada época historicamente situada requerem a intervenção criativa do documentarista, para que a partir deles seja possível produzir documentários. No passado, o documentário revelou-se capaz de acompanhar o evoluir dos meios técnicos, evoluindo também. O documentarista explorou esses meios no sentido de com eles produzir novos documentários que com anterior equipamento não eram possíveis. Exemplo marcante foi o aparecimento das câmaras de filmar e som síncrono, ambos portáteis. Só esse novo equipamento tornou possível que o documentarista filmasse os acontecimentos consoante os mesmos decorriam. De igual modo, só com esse novo equipamento se facilitou a mobilidade do documentarista junto dos acontecimentos.” (Penafria, O filme documentário: história, identidade, tecnologia, 1999, pp. 113-114)

No que diz respeito à iluminação, rejeitou-se a utilização de focos de luz para além dos que já integravam o local da acção. O registo audiovisual foi efectuado por uma única pessoa, o realizador, que após enquadrar um plano, retirava-se dos comandos da câmara deixando-a como que abandonada a gravar em contínuo como se de uma voyeur câmara de vigilância se tratasse. Rejeitaram-se terminantemente os travellings, panorâmicas ou

zooms procurando tender para uma prática de trabalho artesanal, avalizando as teorias defendidas por Robert Bresson no seu conceito de “cinematógrafo”:

“Os travellings e panorâmicas aparentes não correspondem ao movimento dos olhos. É separar os olhos do corpo. (Não usar a câmara como se fosse uma vassoura.)” (Bresson, 2000, p. 86)

“Quantidade, enormidade, falsidade dos meios cedendo o lugar à simplicidade e à justeza. Tudo conduzido à medida de aquilo que te basta.” (Bresson, 2000, p. 87)

“Que as imagens e sons se apresentem espontaneamente a teus olhos e a teus ouvidos como as palavras ao espírito do literato.” (Bresson, 2000, p. 65)

Em *O Caminho para a Invenção do Amor* procurou-se um compromisso com a “verdade” através da simplicidade e da redução de meios. Rejeitou-se interferir directamente no normal desenrolar dos acontecimentos e procurou-se registar o que acontecia em frente da câmara nos limites do enquadramento óptico e com consciência da problemática discussão que estabelece a raia entre a ficção e a realidade, entre o que é autêntico e o que é representado. Procurou-se produzir um documentário que, inicialmente, se pretendia rotular de observação por via das definições propostas por Bill Nichols, crítico de cinema americano que enumera seis modos ou tipos de documentário: de observação, expositivo, poético, participativo, performativo e reflexivo.

Segundo Bill Nichols, o documentário de observação procura capturar os acontecimentos sem interferir no processo. Rejeita-se ao máximo a interpretação do realizador sobre aquilo que é mostrado. Rejeitam-se legendas ou voz *off*. Minimiza-se o impacto do arsenal técnico optando na maioria das vezes por câmaras portáteis leves, intuitivas e de muito fácil operação. Manuela Penafria, investigadora da Universidade da Beira Interior, define este tipo de realização (referindo-se ao chamado documentário de observação) recorrendo-se das teorias de Frederick Wiseman, autor norte-americano e referência neste tipo de registo documental:

“Os sons e as imagens são sempre os obtidos durante os momentos de observação. Em relação à montagem, Wiseman afirma que aquilo que mais o intriga e estimula é construir uma argumentação sobre determinado

assunto sem utilizar um narrador. Essa construção é realizada a partir da relação que a montagem permite estabelecer entre os diferentes acontecimentos.” (Penafria, O filme documentário: história, identidade, tecnologia, 1999, p. 63)

Também para Silvio Da-Rin, cineasta brasileiro, o documentário de observação:

“Procurou comunicar um sentido de acesso imediato ao mundo, situando o espectador na posição de observador ideal; defendeu radicalmente a não intervenção; suprimiu o roteiro e minimizou a atuação do diretor durante a filmagem; desenvolveu métodos de trabalho que transmitiam a impressão de invisibilidade da equipe técnica; renunciou a qualquer forma de “controle” sobre os eventos que se passavam diante da câmera; privilegiou o plano-sequência com imagem e som em sincronismo; adotou uma montagem que enfatizava a duração da observação; evitou o comentário, a música off, os letreiros e as entrevistas.” (Da-Rin, 2004, p. 135)

No documentário de observação, resumindo e concretizando, o documentarista estabelece para si determinados limites que caracterizam este tipo de documentário também chamado de “cinema-directo”¹⁹². O documentarista deve recusar-se a intervir no curso dos acontecimentos que filma, deverá abster-se de comentários, recurso a entrevistas e a legendagem. Deverá procurar passar despercebido para que aqueles que são filmados ao fim de algum tempo percamos a noção da presença da câmara e adotemos posturas o mais genuínas possível. “O documentarista limita-se (o que já não é pouco) àquilo que ocorre natural e espontaneamente frente à câmara de filmar. A riqueza do comportamento humano e a propensão das pessoas para falarem sobre as suas vidas, são as razões do sucesso deste tipo de filme.” (Penafria, O filme documentário: história, identidade, tecnologia, 1999, p. 63).

Sendo o modo mais difundido e mais facilmente percebido como documentário pelo público, o modo expositivo alicerça-se habitualmente numa narrativa em voz *off*, onde as imagens se limitam a confirmar a argumentação que é narrada, ou seja, a lógica é dada pelo texto que argumenta em função das ideias que vão sendo expostas ao longo do registo. A cadência e o encadeamento de fragmentos do mundo constitui assim uma estrutura mais retórica e argumentativa. Rejeita-se o comentário e, sobretudo, a

¹⁹² Ou *Fly-on-the-wall* (Penafria, O filme documentário: história, identidade, tecnologia, 1999, p. 61).

encenação. *Nanook do Norte* realizado em 1922 por Robert J. Flaherty é um clássico documentário expositivo. Neste registo, rodado na Baía de Hudson e muitíssimo bem recebido pelo público na época, Robert J. Flaherty apresenta o quotidiano de Nanook, um esquimó, e sua família registando todas as actividades praticadas ao longo de um ano por este grupo de excluídos da sociedade, nomeadamente actividades como a caça, a pesca, o comércio ou mesmo as migrações. “Flaherty deu vida à memória deste povo [o povo Inuit], nomeadamente ao modo de vida dos seus antepassados, colocando no ecrã um relato dramático das suas actividades quotidianas.” (Penafria, O filme documentário: história, identidade, tecnologia, 1999, p. 20) Existe neste registo todo um deleite do observador onde a câmara se posiciona de forma a “poder encarar” e dar a ver os acontecimentos que diante dela se desenrolam. *Nanook do Norte* transcendeu os tão comuns clássicos filmes de diários de viagem centrando a acção documental numa personagem observada e não, como mais vulgarmente acontece, no viajante. A continuidade, composta por cenas arranjadas de forma lógica e coerente assente na estrutura principal de todo o filme, constitui-se claramente numa narrativa organizada, clara e expositiva.



Fig. 84 – *Nanook do Norte* (1922) de Robert J. Flaherty

“Este é pois, o tipo de filme preferido por patrocinadores e por todos aqueles que pretendem assegurar-se de que determinada mensagem é transmitida e assimilada. O interesse que este filme suscita assenta na relação que se estabelece entre a voz off e a imagem, relação essa que se assume como altamente eficaz em termos de persuasão.” (Penafria, O filme documentário: história, identidade, tecnologia, 1999, p. 59).

O registo poético recolhe a matéria-prima no mundo que o rodeia para dar “(...) integridade formal e estética ao filme”. (Nichols, 2005, p. 141). Não procurando através de uma montagem linear, uma localização espacial ou temporal ou uma descrição aprofundada dos intervenientes sociais, o registo documental poético procura na fragmentação a representação da realidade seguindo ideais que poderemos considerar modernistas. Veja-se o caso do registo documental, *Regen* de Joris Ivens. Realizado de uma forma impressionista em 1929, esta curta-metragem mostra a precipitação e queda de chuva na cidade de Amesterdão, na Holanda. Não há a menor preocupação em descrever a cidade e as suas gentes. O filme decorre no que pretende ser um geográfico espaço qualquer, perfeitamente indefinido, onde Joris Ivens pretende mostrar única e exclusivamente a chuva, onde ela estiver, nos guarda-chuvas, nos vidros dos carros, nos reflexos do asfalto, nas janelas. Expõem-se de forma poética os ritmos e as pessoas que são afectadas pela queda da chuva. A chuva que, de forma redundante, cai também sobre a água numa cidade, Amesterdão, tão marcada pela sua presença.

O modo participativo dá ênfase ao ponto de vista do realizador que, para além de documentar, interfere na realidade dos actores sociais ao, também ele, se tornar actor colocando-se frente à câmara, interagindo e muitas vezes, conduzindo entrevistas (algumas verdadeiramente invasivas) que conferem uma excessiva fé no depoimento dos entrevistados. Para recuperar a sequencial linearidade histórica recorre-se frequentemente a imagens de arquivo. Michael Moore, um dos mais polémicos documentaristas da actualidade, tornado famoso por via dos seus fortemente politizados filmes *Bowling for Columbine* (2002) e *Fahrenheit 9/11* (2004), nos seus documentários (de cariz participativo) cruza informações que podem reafirmar ou desmentir os depoimentos das personagens. O olhar irreverente de Michael Moore reinventa constantemente a realidade e constrói uma narrativa do filme de acordo com a sua óptica dos acontecimentos onde, por constatação se pode afirmar, nem sempre a autenticidade é o mais importante no registo documental, apesar dos princípios mais elementares da reportagem e da informação se sobreporem constantemente a uma certa preocupação artística. Michael Moore privilegia fortemente o impacto que o filme pode provocar no espectador ao dar um tratamento de cariz criativo na realidade registada. Tal facto, sendo muito criticado, deverá fazer-nos reflectir que “A partir do momento em que decide fazer um documentário isso já constitui uma intervenção na realidade”. (Penafria, O ponto de vista no filme documentário, 2001, p. 4). Aos olhos de Michael

Moore, o documentário não tem de ter compromisso com a imparcialidade, ele pode construir a sua realidade. Moore trata de assuntos com documentação real (imagens de arquivo, depoimentos, etc.), mexendo na estrutura do filme com o objectivo de valorizar e provar o seu ponto de vista com uma inequívoca motivação de intervenção política, pouco habitual no domínio do documentário. Quando não está fisicamente presente no ecrã, Michael Moore guia a narrativa com recurso a voz *off*.

O modo performativo privilegia a subjectividade em detrimento de uma construção argumentativa lógica e linear. De acordo com a envolvimento emocional do realizador com o retratado, o documentário performativo tende a tornar-se muitas vezes autobiográfico e paradoxal, visto que “os documentários recentes tentam representar uma subjectividade social que une o geral ao particular, o individual ao colectivo e o político ao pessoal.” (Nichols, 2005, p. 171). Perde-se grandemente um cariz de objectividade ao privilegiar demasiados aspectos subjectivos. Este tipo de registo documental, por norma abordado na primeira pessoa, tem-se tornado muito popular por via de uma linguagem estonteante e, por vezes exibicionista, não permitindo que o espectador retire as suas próprias conclusões ao antecipar constantemente o que este deve pensar sobre o assunto. Volta-se para uma narrativa de investigação, mais evocativa do que descritiva, trata do imaginário, dá a conhecer o processo de forma subjectiva e fortemente emocional e provoca ainda nos espectadores uma certa projecção identificativa ao procurar captar a sua atenção. “Ele gera uma tensão distinta entre performance e documento, entre o pessoal e o típico, entre o incorporado e o desincorporado, entre, em suma, história e ciência. (...) [o documentário performativo procura] reorientar afectivamente, subjectivamente, em direcção ao mundo histórico e poético que ele nos traz.” (Nichols, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, 1994, p. 99). Bill Nichols acrescenta ainda que “eles [os documentários performativos] são mais propriamente, e inteiramente, dialécticos do que uma consideração mais teórica e abstracta poderia ser. E, como representação dialéctica, o documentário performativo trata da questão fundamental da subjectividade social, das ligações entre nós e o outro que são tão afectivas como conceptuais.” (Nichols, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, 1994, p. 104). Transforma-se a realidade pela construção de linhas afectivas, adopta-se um conceito de performance fortemente conotado com evocação e gera-se a tensão entre a representação e aquilo ou aquele que é representado. Sumariamente, o documentário

performativo “convida, como fazem todos os grandes documentários, a ver o mundo com novos olhos e a repensar a nossa relação com ele.” (Nichols, Introdução ao documentário, 2005, p. 176).

Questionando a própria forma do documentário e as suas convencionadas questões narrativas, o modo reflexivo não privilegia questões concretas ao optar por um discurso mais abstracto, procurando ao mesmo tempo estimular a consciência do espectador. Segundo Bill Nichols, “o modo reflexivo é o modo de representação mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona.” (Nichols, Introdução ao documentário, 2005, p. 166) Procuram-se respostas sobre o impacto que a própria produção documental pode provocar no público, nos actores sociais e no próprio realizador. De acordo com Nichols, “O lema segundo o qual um documentário só é bom quando é convincente é o que o modo reflexivo do documentário questiona.” (Nichols, 2005, p. 163). Este modo encara o documentário como um discurso do realizador, fruto da conjugação de dois factores inseparáveis: a sua sensibilidade artística e a sua própria visão do mundo. “(O cineasta) sempre foi um participante-testemunha e um activo fabricante de significados, um produtor de discurso cinematográfico e não um repórter neutro e consciente da verdade das coisas.” (Nichols, A Voz do Documentário, 2005, p. 49). Dziga Vertov, documentarista soviético, precursor do chamado “cinema-verdade” defendeu um registo de acontecimentos *in loco*, sem intervenção do autor, quer na actuação das personagens, quer na criação de uma narrativa, uma vez que, segundo ele, a câmara era capaz de revelar um nível mais profundo de verdade. Este modelo reflexivo seguido por Dziga Vertov, procura despertar a reflexão do espectador acerca daquilo que é registado, ainda que, sem uma evidente intervenção do documentarista, mas expondo muitas vezes ao espectador todo o processo de construção do filme documentário. Tal se evidencia no filme *O Homem da Câmara de Filmar* em que se retrata a nova realidade soviética no final dos anos 20 e onde Dziga Vertov mostra as diversas fases da produção, desde as primeiras filmagens até ao filme final. O próprio conceito de documentário torna-se elemento integrante da película numa narrativa que se apresenta construtivista, que pretende servir os propósitos do documentário sem, no entanto, o desvirtuar. Dziga Vertov filma ao longo de sessenta e oito minutos o quotidiano de algumas cidades russas com planos ponderados e bem pensados associando o olho humano ao da câmara, dispensando o *plateau* (indispensável na ficção) e colocando a realidade em contacto directo com o registo cinematográfico. Assiste-se ao longo do filme à execução de

travellings filmados de pé no banco de trás de um automóvel da época e uma câmara sobre tripé onde se roda constante e cadentemente a manivela. Objectivamente e através da montagem, em *O Homem da Câmara de Filmar* assiste-se a uma espécie de reconstrução poética daquilo que a câmara captou, “viu” no seu estilo de não ficção ou, se quisermos, no seu estilo de “cinema verdade” ou “cine-olho”. Manuela Penafria reforça que:

“No documentário, Dziga Vertov é nome de referência enquanto precursor da reflexividade. Esta encontra-se patente no filme *O Homem da Câmara*. Enquanto manifestação reflexiva, o seu pensamento vai no sentido de revelar o processo de produção filmica. O autor entendia que tal era necessário pois só assim seria possível proteger o proletariado da influência corruptora do filme de ficção. Um homem com uma câmara tem, obviamente uma tarefa a desempenhar: filmar. Este é o mote do filme que foi inicialmente planeado para seguir a estrutura do «filme-sinfonia». Devia apresentar imagens em diferentes cidades do modo a realçar a nova realidade soviética, em especial o resultado da *New Economic Policy* de Lenine, então a ser posta em prática. Em paralelo mostrava-se a produção do filme: filmagem, montagem e visionamento. Somos pois, constantemente lembrados de que estamos a ver um filme onde imagens do quotidiano da cidade de Odessa (de madrugada até à noite) são articuladas, através de uma montagem complexa, com um autêntico ensaio sobre cinema, nomeadamente sobre a relação do cinema com a realidade e o papel do autor de filmes na sociedade.” (Penafria, *O filme documentário: história, identidade, tecnologia*, 1999, p. 70)



Fig. 85 – *O Homem da Câmara de Filmar* (1929) de Dziga Vertov

Apesar da consciência que um documentário é, incontornavelmente, um ponto de vista e uma interpretação criativa da realidade, na procura da “verdade” e da espontaneidade, pretendia-se em *O Caminho para a Invenção do Amor* chegar próximo da definição de documentário de observação dissimulando a presença do realizador e dos equipamentos

de captação de som e imagem, reduzindo ao máximo o aparato tecnológico, fazendo-os passar despercebidos como se na realidade não estivessem no espaço e onde os actores nunca tivessem necessidade de os abordar, ignorando-os por completo. Os actores perderiam a consciência da câmara, minimizar-se-iam constrangimentos e o espectador ficaria muito mais próximo daquilo que efectivamente aconteceu. Procurou-se substituir-se “aquele que observa” (o operador de câmara) por “aquilo que observa” (a câmara), propositadamente quase sempre abandonada no espaço pelo operador e a gravar sem cortes em modo contínuo. Buscando criteriosamente e de forma fiel a não intervenção do realizador na obra, rejeitou-se qualquer tipo de entrevista, introdução, voz *off* ou legendagem. Procurou-se apenas olhar para a vida de forma o mais íntima possível e no próprio momento em que ela é vivida, sem artimanhas, jogos dúbios ou artificiais efeitos sonoros ou de imagem. Procurou minimizar-se o papel do realizador e posteriormente também do montador. Filmou-se ao correr dos acontecimentos.

No início da fase de pós-produção e, por via do necessário visionamento das centenas de horas de imagens gravadas a preto e branco, confrontámo-nos com uma série de questões que se apresentavam críticas e que exigiam uma efectiva decisão quanto ao formato final do projecto documental. Questionou-se: seria o projecto documental *O Caminho para a Invenção do Amor* efectivamente um documentário de observação? Se não, poderia enquadrar-se em alguma outra definição de documentário? Estariam, efectivamente, as imagens capturadas totalmente isentas, de acordo com a definição de Bill Nichols, da intervenção daquele que documentou? Terá de facto existido uma preocupação em reduzir ao máximo a interpretação e acção do realizador? Terão mesmo sido captados de forma espontânea os acontecimentos que desfilaram em frente da objectiva da câmara?

Concluiu-se que, indubitavelmente, a utilização da cor num registo audiovisual potencia aquilo que poderemos chamar de acesso facilitado à realidade. Tudo aquilo que observamos à nossa volta é, de facto, colorido, por tal, um registo a cores apresenta-se mais próximo da realidade visual de cada indivíduo. A decisão de registar *O Caminho para a Invenção do Amor* a preto e branco, perante a evidência constatada, apresentava-se como um acto de clara intervenção do realizador e que, de facto, contrariava em grande medida a definição de documentário de observação caracterizada por Bill Nichols. A opção pelo registo a preto e branco apresentava-se, inversamente e precisamente, logo à partida, como um claro acto de resistência a um registo isento da

intervenção do realizador e mais próximo da realidade. O preto e branco não privilegia um caminho condutor para a representação da realidade mas sim um caminho que conduz à potencialização das características formais da imagem por via de uma clara intervenção do realizador nas decisões, por exemplo, relativas aquilo que podemos chamar de jogo entre a luz e a sombra. Por outro lado, perante a riqueza monocromática das imagens registadas, imediatamente percebemos que na edição nos deveríamos afastar de uma certa expositiva linearidade narrativa. O preto e branco suscitava um novo caminho, livre de predefinições, rompedor de muitas limitações criativas e catalisador para o espectador de um muito mais apurado trabalho interpretativo. Esta capacidade que atribuímos ao preto e branco de envolver o espectador tornando-o também sujeito activo no processo é uma das grandes mais-valias da estética monocromática e por isso não deveria ser defraudada e minimizada pela procura de seguir uma qualquer definição de documentário. De igual forma, a opção por dissociar a imagem do som apresenta-se como uma clara ruptura com a definição de documentário de observação proposta por Nichols. Uma disjunção do sonoro com o visual onde a gravação da voz do poeta Daniel Filipe que suporta o exercício, convive com os actores de *A Invenção do Amor* que, no entanto, não assumem para si a capacidade da fala. Por esta via concretiza-se uma ideia visualmente cinematográfica, ainda que potencialmente paradoxal por se afastar daquilo que só muito dificilmente pode ser implementado no teatro onde, tendencialmente, a voz convive em perfeita harmonia síncrona com o actor que ocupa o palco.

Pelas suas características de liberdade e assumidamente de clara resistência a imposições de cariz formal, *O Caminho para a Invenção do Amor* haveria de tornar-se um trabalho não catalogável de acordo com as definições de Bill Nichols. Pelas suas características não poderia ser considerado, como atrás vimos, um documentário de observação, um documentário expositivo ou, também muito dificilmente, um documentário poético, participativo ou performativo. *O Caminho para a Invenção do Amor*, em plena fase de pós-produção haveria de emancipar-se e adquirir uma forma própria e livre de constrangimentos. Passaria inclusivamente a integrar no título a expressão *Um exercício Monocromático* numa clara alusão a um certo cariz didáctico, de introspecção e de estudo, como se de um laboratório de experimentação de planos, texturas, luz e sombra se tratasse.

Reduziu-se o acto da montagem ao mínimo e rejeitaram-se todas as artimanhas tecnológicas e de imagem de síntese no acto de ligação de blocos. Os trinta e oito blocos apresentados em *O Caminho para a Invenção do Amor – Um Exercício Monocromático* são intercalados por uma sequência de três quadros (preto, branco, preto) que definem os extremos da luz e da ausência dela, o tudo e o nada, o cheio e o vazio. O quadro branco presente durante três segundos e ladeado por dois quadros negros com duração de quatro segundos cada, servirá antes de mais, para estimular o mecanismo óptico do receptor como que o preparando para a contemplação do bloco seguinte e fazendo-o “esquecer” o bloco anterior. O quadro branco, intenso e ao mesmo tempo vazio, desperta o nervo óptico apostando numa espécie de *reset* no processo de assimilação por parte daquele que observa. Cada bloco de imagem captada apresenta-se, por via deste processo, reforçadamente uno e independente.

É então entre o preto e o branco que surgem os blocos com o registo da performance dos actores e demais elementos cénicos, numa clara alusão ao conceito de imagem a preto e branco que se pode também caracterizar por um aguçado diálogo entre extremos que resultam numa infinidade de nuances de cinzento.

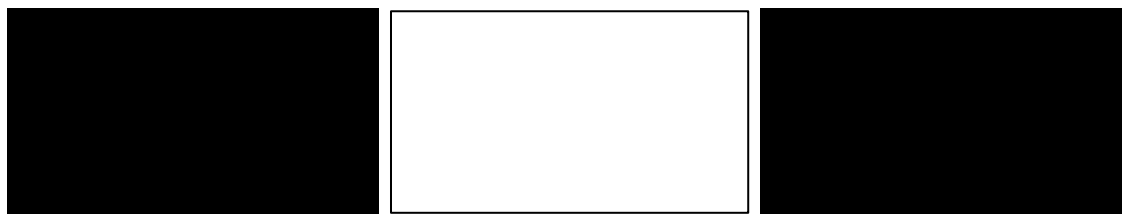


Fig. 88 – *O Caminho para a Invenção do Amor – Um Exercício Monocromático*
(os trinta e oito planos apresentados neste exercício são separados por uma sequência de três quadros: um preto, um branco e novamente um preto)

Blocos intercalados por quadros pretos e branco potencialmente geradores de expectativa no espectador que por antecipação prevê o aparecimento de novo bloco. É a partir deste esquema sequencial de blocos que, de igual forma, se pretende alcançar um paralelismo, em forma de alegoria, com o trabalho de laboratório analógico de fotografia. Procura-se simular o processo de ampliação fotográfica a preto e branco onde o ecrã branco representa, alegoricamente, o feixe de luz que atravessa a objectiva do ampliador e delimita as margens no porta-papel antes da introdução da película

negativa no respectivo porta-negativos. Os ecrãs negros alegorizam o período precedente e posterior onde o ampliador se encontra desligado entre tarefas.

Naturalmente que, no contexto digital de *O Caminho para a Invenção do Amor – Um Exercício Monocromático*, ao contrário do ambiente analógico, o preto, o branco e os cinzas são valores de cores RGB onde, num registo a 24 bits, um pixel preto apresenta valores R0 G0 B0, um pixel branco apresenta valores R255 G255 B255 e um pixel cinzento numa posição intermédia apresenta valores R125 G125 B125. Podemos afirmar que, em ambiente digital, e ao contrário do ambiente analógico, não existe uma barreira intransponível entre o preto e branco e as cores. A diferença entre o preto, o branco e os cinzas já não é qualitativa mas sim quantitativa onde o ambiente digital permite a tomada de grandes decisões durante a fase de pós-produção. Pela manipulação digital é possível alterar as características cromáticas de uma imagem conferindo-lhe uma estética mais apurada, reforçada e próxima dos reais intentos do realizador, por exemplo, por via da saturação da imagem, subexposição de sombras ou superexposição de elementos a destacar. Em ambiente de pós-produção digital, diríamos pois que, não existem grandes limites para a criação. Naturalmente que, também em ambiente analógico, a criatividade se pode manifestar na fase posterior à captação da imagem, por exemplo, por via da manipulação da luz. Recorrendo novamente à alegoria que se pretende efectuar entre *O Caminho para a Invenção do Amor – Um Exercício Monocromático* e o trabalho analógico no clássico laboratório, constatamos que na manipulação digital da imagem encontramos um evidente paralelismo analógico quer, no lado seco do laboratório, pelo uso da chamada técnica das máscaras no processo de ampliação fotográfica, quer, no lado húmido do laboratório, pelo contacto mais demorado¹⁹³ do papel em impressão, ou parte dele, com o respectivo revelador. Entendamos por mascarar ou o acto de fazer máscaras, a utilização das mãos, ou de um qualquer material opaco, para encobrir pormenores ou zonas de uma imagem impedindo que o feixe de luz ao atravessar o negativo alcance de forma homogénea o papel a impressionar. Pela utilização de máscaras é possível eliminar partes de uma imagem ou reduzir-lhes o tempo de exposição. É, de igual forma possível na fase de ampliação, decompor a imagem, eliminar o não importante, transferir o interesse, centrar de várias maneiras, corrigir o equilíbrio e variar os pontos fortes e as linhas de equilíbrio da

¹⁹³ O tempo de exposição e o tempo de contacto do papel com o revelador é de primordial importância para o tom da imagem positiva impressa.

imagem. No lado húmido do laboratório, depois do papel fotográfico ter sido exposto no ampliador durante um determinado período de tempo ao feixe de luz acabado de atravessar o negativo, quando colocado no líquido revelador inicia-se o processo de conversão dos cristais halóides de prata expostos à luz em prata negra. A imagem torna-se por esta via positiva sendo possível, consoante o propósito estético a alcançar, escurecer determinadas zonas do enquadramento impresso. Assim, para que tal aconteça, é necessário que se proporcionem condições para que o papel fotográfico a impressionar não esteja imerso no revelador, de forma homogénea, durante todo o tempo. O papel poderá ser retirado do químico e depois, determinadas partes da imagem, de forma minuciosa, poderão ser escurecidas pelo contacto exclusivo com o líquido. Este processo é possível, por exemplo, humedecendo um dedo no revelador para depois o esfregar no papel, nas partes positivas a escurecer.

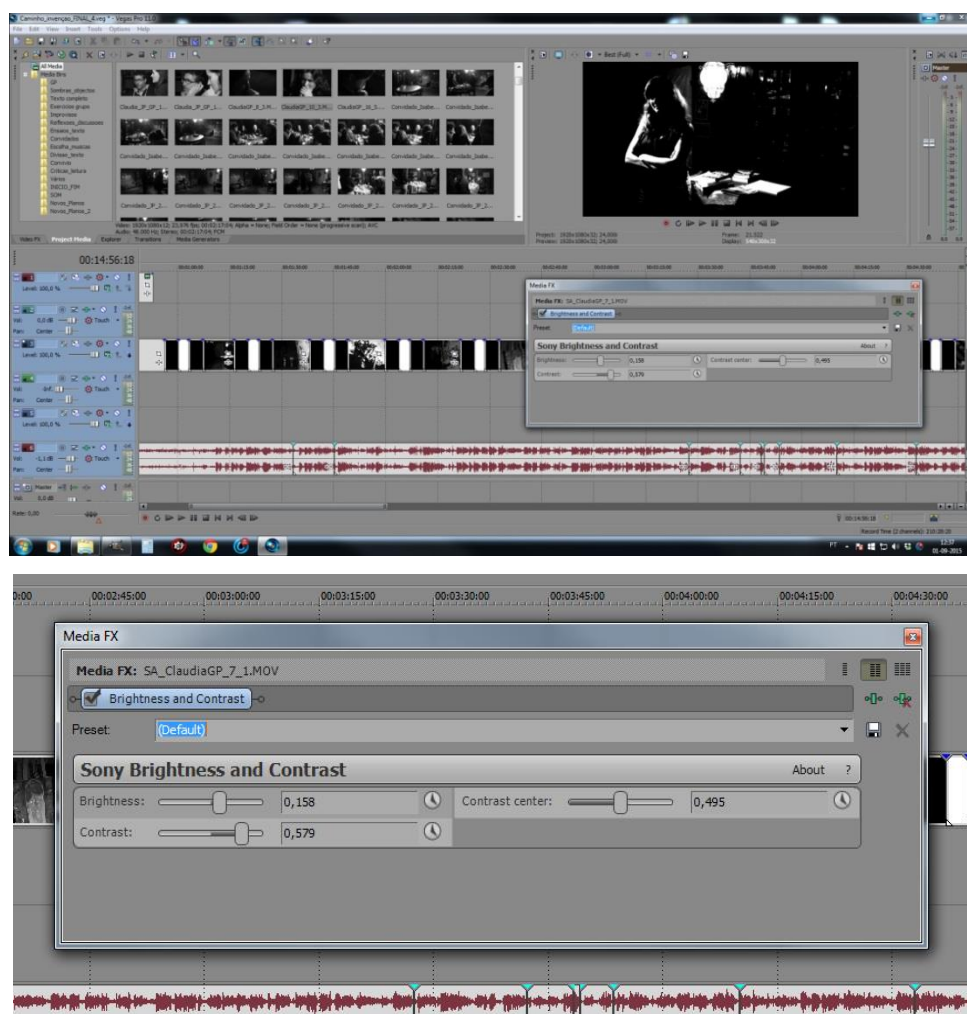


Fig. 89 – *O Caminho para a Invenção do Amor – Um Exercício Monocromático*
(a manipulação do *brightness* e do *contrast*)

Em *O Caminho para a Invenção do Amor – Um Exercício Monocromático*, procurando apurar uma criativa estética de elevados contrastes entre o preto e branco, recusando o evidente e o dispensável por via da ocultação de determinados elementos enquadrados e centrando a atenção do espectador nos elementos expostos à luz, na fase da pós-produção, por virtude técnica do *software* de edição utilizado (*Sony Vegas Pro 11*), manipulou-se subtilmente a imagem alterando por diversas vezes os níveis de contraste e brilho.

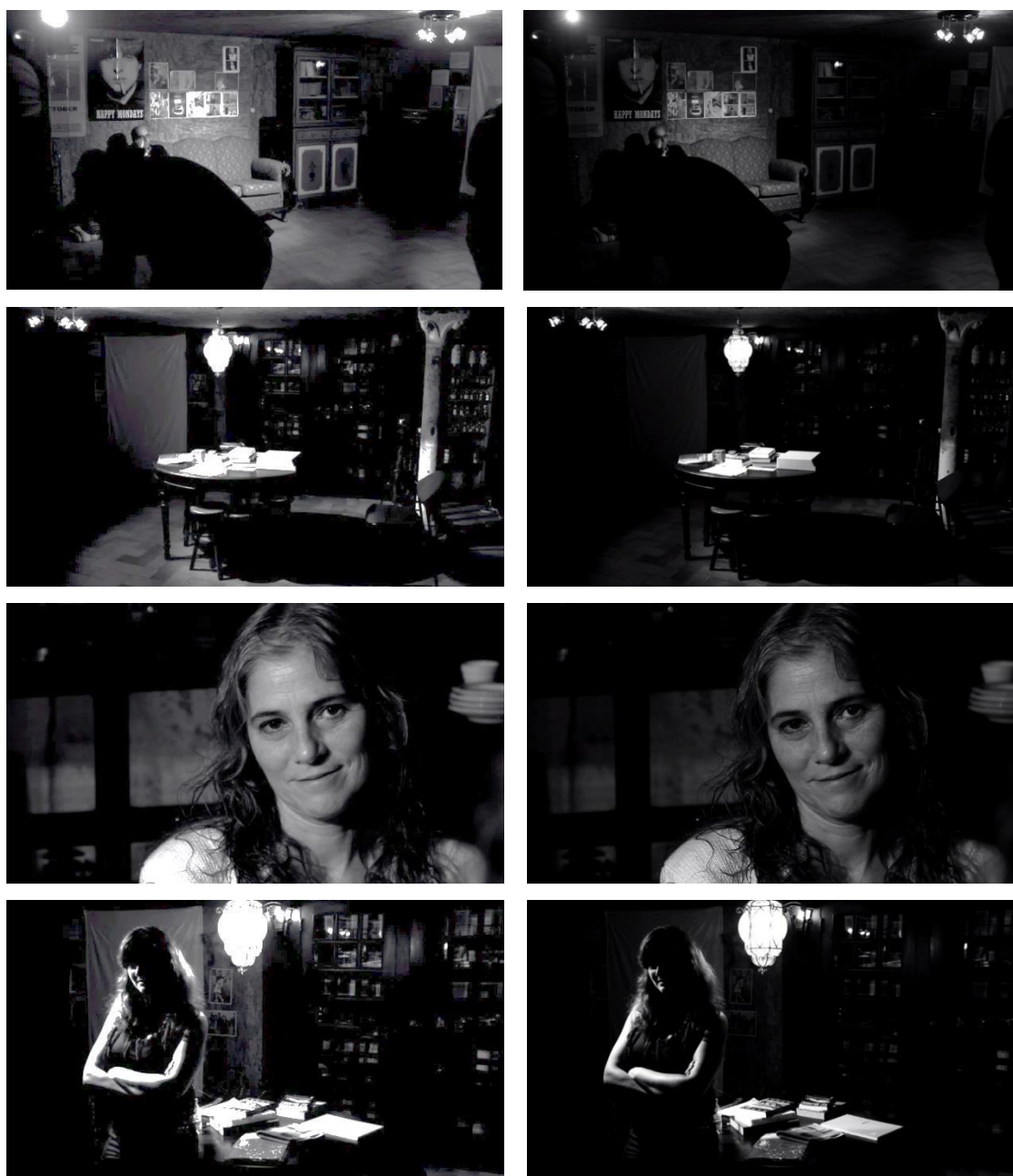


Fig. 90 – *O Caminho para a Invenção do Amor – Um Exercício Monocromático* (nos frames à esquerda a imagem tal como foi captada pela câmara e nos frames à direita, a mesma imagem, mas manipulada na fase de pós-produção)

Todo o processo de produção de *O Caminho para a Invenção do Amor – Um Exercício Monocromático* se regeu motivacionalmente por princípios o mais “artesanais” e essenciais possível, procurando alcançar a essência que julgamos estar na base, quer do texto escrito pelo poeta Daniel Filipe, quer na génese motivacional dos sete actores amadores que se propuseram a adaptar este texto para teatro e cujo processo aqui se documenta. Rejeitaram-se grandes aparatos tecnológicos durante a fase do registo de imagem e ao nível da pós-produção não foi sequer equacionada a hipótese de utilização de qualquer tipo de efeito digital, quer na passagem de um plano para outro, quer na adulteração do conteúdo de um qualquer plano. Como se escreveu nos parágrafos anteriores, apenas se forçou digitalmente o grau de contraste e saturação da imagem captada procurando encontrar um ponto de compromisso criativo entre a exposição e a ocultação, entre o que é revelado e o que se aparenta transfigurado.

3.2 – Uma estética de aproximação e envolvimento do espectador à obra

A procura, por via de um registo a preto e branco, de uma aproximação, quase íntima, do espectador à obra cinematográfica, associada a um certo tom sóbrio e de certa forma rigoroso e verdadeiro, está bem patente na nota de intenções de *O Caminho para a Invenção do Amor – Um Exercício Monocromático*. Outros registos, no passado, seguiram o mesmo rumo motivacional utilizando o preto e branco com assinalável sucesso. Destaquemos e debrucemo-nos sobre o registo documental *Ne Change Rien* do português Pedro Costa. Utilizando uma simples e muito discreta câmara miniDV, Pedro Costa filmou durante cerca de cinco anos, exclusivamente e de forma aparentemente obstinada, a cantora Jeanne Balibar em ensaios, sessões de gravação, reflexões, aulas de canto clássico e actuações que aconteceram em lugares tão díspares e distantes como o palco de um café em Tóquio ou um sótão em Sainte-Marie-aux-Mines, na Alsácia francesa. A cada momento, a beleza do contraste entre o claro e o escuro, do preto e do branco, sobressai dos planos fixos e discretos entre traços de luz que parecem sair dos corpos, quer de Jeanne Balibar quer dos músicos que a acompanham. É num ambiente a

meia-luz, numa espécie de resguardo luminoso, que se vai descobrindo o espaço por entre iluminados pontos brilhantes que rasgam a escuridão, mostrando o mínimo e deixando a imaginação do espectador fluir a seu gosto no breu que se afirma no enquadramento. É na meia-luz que a voz, a expressão, o movimento, a atmosfera e a emoção ganham mais dimensão potenciadas por uma fotografia escura e sombria dimensionada pelo uso excepcionalmente expressivo do preto e branco. É por entre a insegurança e a oposta solidez absoluta que os músicos tocam e Jeanne Balibar canta enquanto a luz, incerta e muitas vezes distante, rasga densos limites e contornos que se afirmam presentes, ainda que por vezes escondidos, como se de um segredo se tratasse, no dominante negro dos planos. Uma espécie de olhar interior, um cinema monocromático repleto de brilhos e silhuetas traçadas por fios de luz, que assumidamente e por constatação se afirma íntimo e familiar na relação entre aquele que filma e os que são filmados e onde Pedro Costa, discreto por excelência, não intervém activamente mas apenas regista na sua câmara os acontecimentos que, objectivamente, de forma cadente e sem distrações cromáticas performam em frente à sua objectiva.



Fig. 91 – *Ne Change Rien* (2009) de Pedro Costa

Ne Change Rien, através do maravilhoso jogo do claro e do escuro, opta por mostrar ao espectador pouco para que ele possa sonhar e criar muito ao longo de noventa e sete minutos de um projecto documental, de observação, não estruturado previamente mas sim constantemente adaptado e inventado pelo decorrer de cinco anos de filmagens.

Também em *Chet's Romance* de Bertrand Fèvre, curta-metragem vencedora do *César* para melhor curta-metragem documental em 1989, a opção pelo preto e branco confere ao registo uma atmosfera verdadeiramente intimista e profundamente próxima do espectador. Nesta curta-metragem com uma duração de dez minutos, assiste-se à interpretação do tema *I'm a Fool to Want you* pelo trompetista e cantor de jazz Chet Baker, numa gravação realizada a 25 de Novembro de 1987 no *Clap's Studio* em Paris, pouco tempo antes da sua morte. Neste registo assiste-se a uma verdadeira dança ao som da melodia, onde a luz, incisiva na figura do ícone da música, faz rasgar por entre o negro dominante todas as texturas do seu rosto, suas expressões, aparentes hesitações e inseguranças. O fumo branco de um cigarro, animado pela luz, faz o seu percurso ascendente no enquadramento como que dançando ao som da música. Pela magnífica utilização expressiva do preto e branco, em *Chet's Romance* todos os pormenores visíveis, iluminados pela luz e, obviamente, não ocultos no breu, ganham um dinamismo que não seria nunca possível alcançar num registo a cores, onde certamente o cromático por si só se destacaria ofuscando, ou pelo menos reduzindo o impacto, de todo o conteúdo do enquadramento. Em *Chet's Romance* o preto e branco é sinónimo de sensibilidade, muita intimidade, coerência harmoniosa, simplicidade e extrema, por isso impactante, sobriedade.



Fig. 92 – *Chet's Romance* (1988) de Bertrand Fèvre

De igual forma, em *O Caminho para a Invenção do Amor – Um Exercício Monocromático*, e ao longo de um total de mais de duzentas horas de imagens captadas, se procurou uma adaptação da realização documental à obra a registar e nunca o contrário, ou seja, rejeitou-se adaptar ou restringir o trabalho dos actores aos condicionalismos e critérios técnicos da filmagem em curso. Procurou-se, inclusivamente, minimizar ao máximo possível o impacto da presença da câmara, procurando alcançar o máximo da espontaneidade dos actores em pleno processo criativo. Também aqui o jogo do claro e do escuro, do preto e do branco, foi determinante para a criação de uma atmosfera de alguma tensão e mistério onde muito daquilo que propositadamente não é mostrado, oculto na escuridão, pode ganhar por via da criação do espectador uma vida muito para além do enquadramento.



Fig. 93 – *O Caminho para a Invenção do Amor – Um Exercício Monocromático*
(o escuro que predomina no espaço envolvente e engole os elementos)

Irrompendo de uma escuridão dominante no plano, uma escuridão que se prolonga para além dos limites do quadro e, aparentemente, até ao infinito, os actores, movimentando-se livremente e sem qualquer tipo de condicionalismo, manifestam-se presentes e revelam as suas características físicas expondo-se pontualmente aos imóveis e frouxos fios de luz que dissimuladamente marcam presença no enquadramento. Diríamos que, na profundidade obscura do plano, transformado pelo negro num qualquer espaço indefinido e sem referentes, os actores por via do seu transumante movimento são como que atraídos pela muito pontual luz que rasga o breu e os denuncia. Uma luz com

características metaforicamente divinas que, rasgando do preto das trevas, devolve ao espectador, ainda que por escassos momentos, o branco da vida. Trata-se de uma espécie de jogo, ou antes um diálogo empenhado e comprometido entre o preto e o branco, tão característico do cinema expressionista alemão. Um duelo comunicacional entre o oculto e o revelado, entre o invisível e o visível, entre a clareza do espírito e o breu, entre a luz e as trevas, entre o claro e o escuro. Um confronto onde o espectador é convocado a adoptar para si uma extrema atenção perceptiva, criativa e, de certa forma construtiva, uma vez que, ignorando por via das trevas os elementos presentes no quadro, procurará encontrar para si um oportuno rumo visual. Gilles Deleuze no seu livro *A Imagem - Movimento – Cinema I* aborda esta questão da luta entre a luz e as trevas conferindo à luz características de índole espiritual ao afirmar: “as trevas e a luta do espírito, o branco e a alternativa do espírito: tais são os dois primeiros processos através dos quais o espaço se torna espaço qualquer e se eleva ao poder espiritual do luminoso. (...) Passámos, sem sair do mesmo sítio, de um espaço a outro, do espaço físico ao espaço espiritual que nos restitui uma física (ou uma metafísica).” (Deleuze, *A imagem - movimento - cinema I*, 2009, p. 180). Neste jogo, criativamente e de forma gradual, por via única e exclusivamente da luz, são também apresentados ao espectador alguns dos detalhes descobertos de objectos e texturas que predominam no espaço.





Fig. 94 – *O Caminho para a Invenção do Amor – Um Exercício Monocromático*
(a luz que revela objectos e texturas presentes)

Um preto e branco desprovido de toda a distração com que a muito ornamental cor muitas vezes sobrecarrega o cinema. Uma maior clareza é o resultado directo da eliminação das cores que poderemos definir como enganadoras e factor destabilizador da leitura, contemplação e assimilação da obra. O preto e branco diminui a verosimilhança que a cor proporciona contribuindo de forma preponderante para a avaliação da forma e da essência do conteúdo.



Fig. 95 – *O Caminho para a Invenção do Amor – Um Exercício Monocromático*
(as silhuetas que se movem)

Um preto e branco cativante e estimulador que em *O Caminho para a Invenção do Amor – Um Exercício Monocromático* desenha no ecrã misteriosas silhuetas que se movem e, ora se vislumbram, ora se ocultam no escuro dominante, num prazeroso jogo para o espectador que é remetido para territórios porventura mais exigentes para si do ponto de vista perceptivo.

Os intensos contrastes visuais a preto e branco que predominam ao longo de *O Caminho para a Invenção do Amor – Um Exercício Monocromático* sugerem ao espectador um tratamento da realidade também ele contrastante e dramático. Um registo a preto e branco fortemente contrastado liberta a concentração para estímulos visuais e envolve, como que de forma solene o espectador na obra, convencendo-o de que a realidade é também ela contrastante ao ponto de exigir de si um certo respeito intelectual que raramente se faz notar num registo colorido. Recorde-se que em *O Caminho para a Invenção do Amor – Um Exercício Monocromático* documenta-se o trabalho de reflexão e criação de sete actores amadores, que sobriamente procuram um autodidacta caminho no sentido da adaptação do poema *A Invenção do Amor* ao palco. Um caminho que não se revela fácil tais as diferenças de personalidade de cada actor que, na ausência de um encenador, reclama para si uma extrema capacidade de decisão.



Fig. 96 – *O Caminho para a Invenção do Amor – Um Exercício Monocromático*
(um registo visualmente contrastado e dramático convence o espectador de uma realidade também ela contrastada e dramática)

3.3 – Uma estética de resistência e liberdade

Optar conscientemente e de forma ponderada por um registo cinematográfico a preto e branco é, à luz dos tempos actuais, ter a ousadia de assumir o risco da diferença não privilegiando alcançar o chamado grande público. É ter a consciência de manipular, de forma quase alquimista, a vida, conferindo-lhe fotogénicas características particulares e uma clareza directa, impactante, concentrada, distinta e sóbria. É patrocinar a emanção de uma certa atmosfera, uma aura particular que erradia do ecrã em direcção ao espectador, ferindo-o prazerosamente. Uma aura potenciada pelo contrastado registo monocromático, em forma de luz, que o preto expele e confere à imagem, metaforicamente, um clima quase místico, uma verdadeira experiência e um prazer verdadeiramente incomensurável.



Fig. 97 – *O Caminho para a Invenção do Amor – Um Exercício Monocromático*
(uma luz etérea, marcante e marcada que atinge o espectador e confere ao plano uma muito particular atmosfera)

Registrar a preto e branco é, antes de tudo, resistir ousando desafiar o instituído. É desconstruir convicções mais ou menos impostas que rotulam o preto e branco de ultrapassado e pouco cativante, numa era fortemente marcada pela espectacularidade tecnológica. Registrar a preto e branco é ousar combater tendências e pressões que procuram fazer crer que é na cor que reside a essência do cinema e sua validação. É procurar alternativas a um cinema espectáculo, fortemente vocacionado para as grandes

massas e indiscutivelmente motivado pela máxima obtenção de lucro. Registrar a preto e branco é optar pelo desafio de livremente criar sem constrangimentos de qualquer espécie. É um acto de pura resistência em prol da criação em liberdade e em detrimento de uma procura por um poder que advém da criação de lucro, por via de um mercantilismo promovido quer pela indústria do cinema quer pela indústria televisiva. É assumir uma consciente missão de resistência a um capitalismo global, não desertando, mas pelo contrário, permanecendo no terreno da criação, muitas vezes, evocando vanguardas na procura de novos sentidos. Gilles Deleuze, a propósito desta relação entre a criação e o poder escreveu que “A criação é a mais intensa energia das resistências, pois é no acto da criação que reside sua força, pois, do contrário, como bem sabia Nietzsche, o niilismo triunfa. Quando se deixa de dizer “criar”, e passa-se a querer o poder, desejar dominar, temos uma vitória da reacção e das forças do negativo.” (Deleuze, Nietzsche, p. 24).

Pela análise da história observamos que a arte da criação é um campo fértil de lutas constantes entre o poder que se afirma soberano e os movimentos de resistência que o desafiam, procurando vias alternativas. Um claro jogo de posições onde cabe aos movimentos de resistência o papel de afrontação e levantamento na procura de rupturas catalisadoras de novas visões. Ao poder soberano cabe a evidente tarefa de vigilância que poderá conduzir a actos disciplinadores que, naturalmente, envolvem atitudes punitivas em casos de revolta e recusa pelas normas instituídas. Chamamos actos de vigilância mas poderemos assumir sem pudor a conotação da palavra censura. Uma censura que se apresenta como um dispositivo do poder, organizado e assente numa necessidade de, pelo controle, manter uma identidade bem delineada, formatada e planeada. Actos de censura que marcaram fortemente inúmeros momentos da história do cinema e foram mesmo instrumento de manutenção de regimes. Na Alemanha, por exemplo, o nazismo, por via de um cinema pensado, manipulado e por vezes fantasioso, deu conta dos enormes feitos de um governo autoritário e absoluto. Também no início do século XX, no leste da Europa, Lenine ao tomar o poder percebe a importância da arte, mais propriamente do cinema, na propagação de uma ideologia também ela profundamente unitária e pouco sensível a divergências interpretativas. Lenine classifica o cinema como uma arma e, investindo fortemente nele, manipula-o e procura neutralizar todos aqueles que, por esta via, procuravam novas formas de entender e mostrar a vida.

Naturalmente que a história do cinema também se faz de assertivos e concretizados movimentos de resistência e confrontação para com o poder soberano. No início dos anos sessenta, em França, a *Nouvelle-Vague* de Godard, Truffaut e demais críticos de cinema, em nome do amor a um cinema livre, procura libertá-lo das malhas de uma indústria castradora. Recorrendo em grande parte a uma fotografia a preto e branco, a “nova vaga” assumiu uma posição de confronto e provocação procurando desafiar o poder soberano de uma indústria que massificava conteúdos e limitava divergências estéticas. Também por via de um registo a preto e branco, nos Estados Unidos da América, nas décadas de 40 e 50, o *Cinema Noir*, marcou uma posição de clara divergência estética, reinventando o também monocromático Expressionismo Alemão e procurando criar rupturas numa indústria organizada que via na cor o único recurso possível para alcançar avultadas receitas de bilheteira. Por intermédio da criação de ambientes sombrios e marcadamente contrastados, o *Cinema Noir* teve o mérito de criar uma nova e desafiante forma de expressão, recorrendo ao preto e branco que na altura era já, tendencialmente, encarado como historicamente datado. A propósito disto, Álvaro Cunhal, político, artista plástico e escritor distingue de forma clara os conceitos de conteúdo e processo formal, afirmando, “É certo que a história nos ensina que um conteúdo novo pode exprimir-se numa forma velha e um conteúdo velho numa forma nova... Mas a história ensina-nos qualquer coisa mais. Ensina-nos... que os novos processos formais que não correspondem a um novo conteúdo tendem a empobrecer e a tornar-se estéreis; e ensina-nos que um novo ideal, que começa a traduzir-se através de velhos processos formais, acaba por impor uma renovação formal verdadeiramente criadora.” (Cunhal, 2008, p. 257). Pela visão de Álvaro Cunhal, que partilhamos, não poderemos cair na tentação de rotular um filme a preto e branco, por si só, como velho ou pelo contrário renovador. Também numa obra cinematográfica a capacidade de transmitir um novo conteúdo, uma nova visão, uma nova mensagem, não está exclusivamente alicerçada no processo formal adoptado, ou seja, a cor não é de forma algum garante de conteúdo novo, assim como o preto e branco por si só não pode ser conotado como portador de um conteúdo velho.

Em *O Caminho para a Invenção do Amor – Um exercício Monocromático* assume-se o carácter de resistência e inovação. Procuram-se novos caminhos e evitam-se pré-formatadas definições. Ousa-se registar a preto e branco procurando tirar máximo partido das características desta estética, opta-se por um conceito de blocos de imagens

que vivem por si só rejeitando uma evidente corrente narrativa linear e dissocia-se a imagem do som procurando alcançar um expoente máximo da ideia cinematográfica. Metaforiza-se com o poema de Daniel Filipe, *A Invenção do Amor*, um texto fortemente combativo, motivador, persuasivo, transformador e altamente desafiador das normas instituídas e mantidas por decretos impostos e vigiados por uma muito activa censura. Experimenta-se, afrontam-se conceitos pré-definidos, procura-se a inovação e, sobretudo, resiste-se.

3.4 – A importância dos rostos em *O Caminho para a Invenção do Amor* – Um Exercício Monocromático. Uma abordagem ao “cinema-afecção” de Gilles Deleuze

“O rosto não é o tegumento exterior àquele que fala, que pensa ou que sente. A forma do significante na linguagem, as suas próprias unidades ficariam indeterminadas se o ouvinte eventual não guiasse as suas escolhas no rosto daquele que fala («olha, parece estar zangado...», «ele não pode ter dito isso...», «olha para mim quando te falo», olha-me bem...»). Uma criança, uma mulher, uma mãe de família, um homem, um pai, um chefe, um professor, um polícia não falam uma língua em geral, mas uma língua em que *as tonalidades significantes estão indexadas em características específicas de rosto*.

(...)

O rosto é uma superfície: traços, linhas, rugas do rosto, rosto longo, quadrado, triangular, *o rosto é um mapa*, mesmo se se aplica e se enrola num volume, mesmo se rodeia e limita as cavidades que já só existem como buracos.” (Deleuze & Guattari, *Mil Planaltos - Capitalismo e Esquizofrenia 2*, 2008, p. 220)

Rompendo da escuridão, também em *O Caminho para a Invenção do Amor* – Um Exercício Monocromático, a luz permite, com o subtil rigor que o preto e branco proporciona e reforça, revelar o rosto dos actores, denunciando os seus comportamentos que manifestam sentimentos, as suas características, por exemplo, marcadas texturas faciais, nomeadamente rugas e atestando a viabilidade das três grandes funções que o

rosto acarreta: a capacidade de produzir comunicação, de produzir socialização e de produzir individualização.

A capacidade de produzir comunicação revela-se evidente no domínio social, ou seja, é um facto que o rosto comunica um comportamento que o sujeito manifesta no momento. Pela capacidade do rosto em produzir comunicação, evidencia-se a percepção de diferentes características que nos permitem atribuir classificativos como, entre muitos outros: rosto simpático ou antipático, rosto apreensivo ou sereno, rosto feliz ou triste, rosto agressivo ou pacífico. O rosto comunica os seus comportamentos, manifestando-os por via de características realistas observáveis. O rosto produz também socialização, é socializado e socializante ao transmitir um determinado número de características que denunciam o ambiente social em que está inserido. Um rosto transmite, através das suas características realísticas, visíveis e de cariz socializante, indicações que nos permitem aferir se, por exemplo, se inclui no domínio de um grupo social altamente favorecido, de classe alta, ou por outro lado, se se inclui num grupo social claramente desfavorecido e desprotegido como, por exemplo, sem-abrigo. A característica individualizante do rosto revela-se por demais óbvia, uma vez que marca a presença das distintas personalidades e é o garante que os rostos se diferenciam e que não existem rostos iguais. A importância atribuída ao rosto está bem patente nos estudos de Emmanuel Levinas para quem o rosto era bem mais do que aquilo que é dado a observar. Para Levinas, rosto implica caracterizar tudo o mais que vai para além da percepção, ou seja que não se reduz a ela:

“Quando se vê um nariz, os olhos, uma testa, um queixo e se pode descrever, é que nos voltamos para outrem como para um objeto. A melhor maneira de encontrar o Outro é nem sequer atentar na cor dos olhos! Quando se observa a cor dos olhos, não se está em relação social com o Outro. A relação com o rosto pode, sem dúvida, ser dominada pela percepção, mas o que é especificamente rosto não se reduz a ela.” (Levinas, 1982, p. 77)

A importância da análise do rosto no cinema em geral e em *O Caminho para a Invenção do Amor – Um Exercício Monocromático* em particular, fica bem patente, casuisticamente, por via dos escritos de Gilles Deleuze onde o filósofo francês explora o conceito de imagem-afecção.



Fig. 98 – *O Caminho para a Invenção do Amor – Um Exercício Monocromático* – a importância dos rostos

Anos antes de lançar o seu livro *A Imagem – Movimento – Cinema I*, Deleuze considera que o rosto é produzido, ou seja, abstractamente “rostificado” pelo primeiro plano e não é necessariamente humano. Um objecto pode ser abstractamente “rostificado” mesmo que não se assemelhe a um rosto humano:

“O rosto não é animal, mas tampouco é humano em geral, há mesmo algo de absolutamente inumano no rosto. É um erro agir como se o rosto se tornasse humano a partir de um determinado limiar: close, aumento exagerado, expressão insólita, etc. O rosto é inumano no homem, desde o início; ele é por natureza close, com suas superfícies brancas inanimadas, seus buracos negros brilhantes, seu vazio e seu tédio.” (Deleuze & Guattari, *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, 2010, p. 36)

No seu conceito de “imagem-afecção”, apesar do rosto se revelar de preponderante importância, Gilles Deleuze considera-o abstraído, esvaziado das descritas

características de comunicação, socialização e individualização. No “cinema-afecção”, o rosto passa única e exclusivamente a transmitir afectos por via do primeiro plano que lhe subtrai todo e qualquer poder de comunicação, socialização ou individualização. “Não há grande plano de rosto. O grande plano é o rosto, mas precisamente o rosto na medida em que desfez a sua tripla função. Nudez do rosto maior que a dos corpos, inumanidade maior que a dos animais. (...) Mais ainda, o grande plano faz do rosto um fantasma e entrega-o aos fantasmas” (Deleuze, *A imagem - movimento - cinema I*, 2009, p. 154). Não há transmissão de sentimentos que por definição implicam a pessoa, mas sim de puros afectos num cinema que se torna expressivo e que, sobretudo, de certa forma podemos afirmar que despersonaliza o rosto. Passa a haver uma preocupação extrema com os afectos, sejam eles de tristeza, de dor ou de sofrimento independentemente de quem os suporta ou transmite. Veja-se o desempenho da actriz Maria Falconetti em *A Paixão de Joana D’Arc* de Carl Dreyer, um rosto despersonalizado e vocacionado para a transmissão unicamente de afectos. Um rosto registado a preto e branco e, muito por isso, desprovido de toda a distracção. Segundo Gilles Deleuze, “quanto à imagem afecção, encontramos casos ilustres no rosto de Joana d’Arc de Dreyer e na maior parte dos grandes planos do rosto em geral.” (Deleuze, *A imagem - movimento - cinema I*, 2009, p. 113). Um rosto que, em *A Paixão de Joana D’Arc*, impera ao longo do filme e que nos permite por este facto considerá-lo um filme afectivo por excelência.

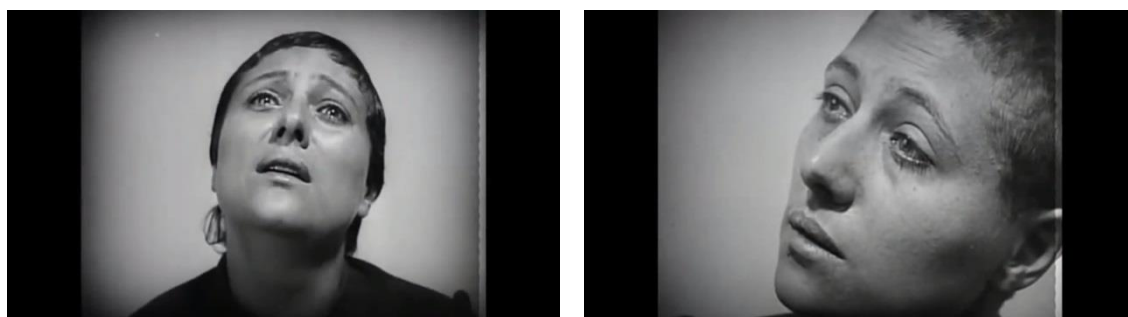


Fig. 99 – *A Paixão de Joana D’Arc* (1928) de Carl Dreyer

Ao longo da sua vasta cinematografia, também o sueco Ingmar Bergman explorou magnificamente o conceito de imagem-afecção, levando o grande plano para domínios onde a individualização deixou de se manifestar, como em *Persona* (1966), onde os rostos femininos muitas vezes se desfiguram e onde as “funções do rosto (que) supõem a actualidade de um estado de coisas em que pessoas agem e percebem” (Deleuze,

A imagem - movimento - cinema I, 2009, p. 154) se esfumam. “A imagem-afecção dissolve-as, fá-las desaparecer.” (Deleuze, A imagem - movimento - cinema I, 2009, p. 154).



Fig. 100 – *Persona* (1966) de Ingmar Bergman

“A entidade exprimida é aquilo a que a Idade Média chamava o «complexo significável» de uma proposição, distinto do estado de coisas. O exprimido, ou seja, o afecto, é complexo por ser composto por todos os tipos de singularidades que ele umas vezes reúne e nas quais outras vezes se divide. É por isso que ele não pára de variar e de mudar de natureza, consoante as reuniões que opere ou as divisões que sofra. (...) O que em cada instante dá unidade ao afecto é a conjugação virtual assegurada pela expressão, rosto ou proposição. O brilho, o terror, o gume, a meiguice, são qualidades e poderes muito diferentes que ora se reúnem ora se separam.” (Deleuze, A imagem - movimento - cinema I, 2009, p. 163)

Entenda-se, na perspectiva de Gilles Deleuze, que um rosto despersonalizado é, no fundo, e por via do recurso ao primeiro plano, um rosto esvaziado das três características, ou seja, de comunicação, de socialização e de individualização onde apenas restam os afectos que poderemos considerar à margem do actor e do indivíduo enquanto pessoa. O primeiro plano é factor preponderante para a despersonalização defendida por Deleuze que em *A Imagem – Movimento – Cinema I*, inicia o capítulo seis dedicado precisamente à imagem-afecção escrevendo que “A imagem-afecção é o grande plano e o grande plano é o rosto... Eisenstein sugeria que o grande plano não era apenas um tipo de imagem entre outras mas antes dava uma leitura afectiva de todo o filme.” (Deleuze, A imagem - movimento - cinema I, 2009, p. 137).

Um rosto inumano no homem, onde a importância do grande plano no conceito de imagem-afecção, enquanto produtor de uma entidade, potência ou qualidade, e muito para além de uma mera ampliação, se traduz na capacidade que este plano proporciona no abandono do actor à sua personalidade e aos seus sentimentos, atingindo um estado que podemos pois designar por espelho da alma e que Deleuze caracteriza por espiritual. Espiritual não no sentido religioso mas sim alocado a uma noção de intensidade em que intensidade é, no fundo, o afecto e em que o espírito é a expressão desses afectos. Espírito é, neste contexto, sinónimo de singularidade e característica independente de qualquer campo social. Uma singularidade definida pela expressão dos afectos e não um sinónimo de individual, social ou comunicacional. O espírito expressa a singularidade de cada um, é aquilo que nós somos, singulares e desprovido de conotações de índole social, independentemente de características de comunicação, socialização e individualização. Em suma, podemos afirmar que o grande plano é sempre intensidade, independentemente de apresentar um rosto humano ou um qualquer objecto.

Os sentimentos são manifestações do organismo ou poderemos dizer, os sentimentos manifestam o organismo. Estar com fome, com dores de cabeça, com frio ou com calor são manifestações do organismo que, antagonicamente ao espírito, constituem o eu próprio. São, portanto, sentimentos que, de acordo com o pensamento de Deleuze, organizam o comportamento em que esse mesmo comportamento se insere e se manifesta num meio histórico, espaço-tempo. Já por seu turno, o espírito, expressando, como vimos, afectos, não se relaciona com um meio histórico, uma vez que este está relacionado com os sentimentos manifestados pelo organismo e respectivo comportamento. O organismo, podemos caracterizar como sendo, sumariamente, o funcionamento da nossa vida social, que obviamente necessita de um meio histórico para validar a sua existência.

No contexto dos afectos não existe o meio histórico. Os afectos acontecem num indefinido “espaço qualquer”, não definido sequer geograficamente. Pelo contrário, os comportamentos, como já vimos, manifestam-se num privilegiado meio histórico, um espaço que poderá ser uma casa, uma rua, um autocarro... Chegamos então agora ao ponto onde Deleuze clarifica que no seu conceito “cinema-afecção”, o primeiro plano, seja ele muito grande plano, grande plano, plano aproximado ou mesmo americano, expressa os afectos do rosto e o afecto do “espaço qualquer”. O primeiro plano retira à imagem o seu referencial espacial e temporal.

“(…) não há razão para distinguir o muito grande plano, o grande plano e o plano aproximado ou até americano, a partir do momento em que se defina o grande plano, não pelas suas dimensões relativas, mas pela sua dimensão absoluta ou pela sua função, que é a de exprimir o afecto como entidade. Aquilo a que chamamos composição interna do grande plano recairá portanto sobre os seguintes elementos: a entidade complexa exprimida, com as singularidades que comporta; o ou os rostos que a exprimem, com tais partes materiais diferenciadas e tais relações variáveis entre as partes (um rosto endurece ou entenece-se); o espaço de junção virtual entre as singularidades, que tende a coincidir com o rosto ou que pelo contrário o excede; e o desvio do ou dos rostos, que abre e descreve esse espaço...” (Deleuze, *A imagem - movimento - cinema I*, 2009, p. 162)

A “imagem-afecção” não se limita pois a ampliar o rosto, antes procede a uma mudança absoluta que passa pela extracção do rosto, então tornado pura expressão, de qualquer estado de coisas e de quaisquer coordenadas espaço-temporais.

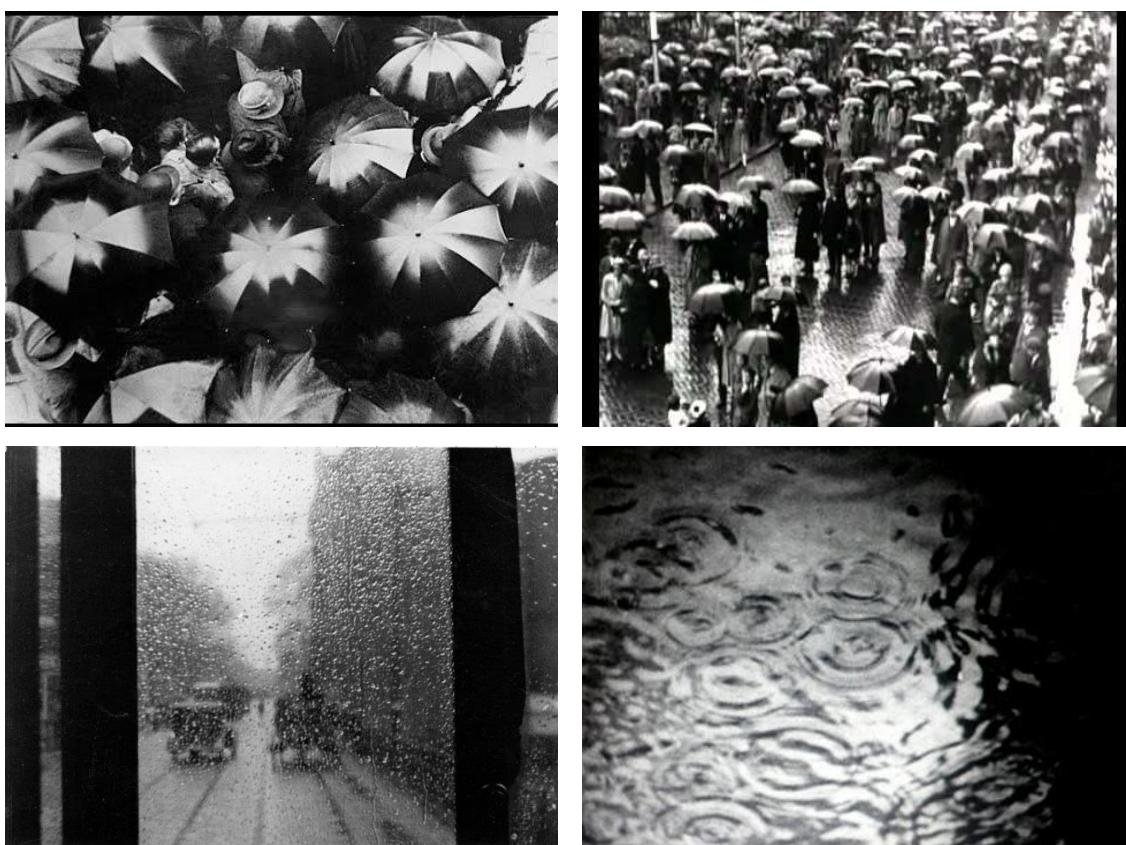


Fig. 101 – *Regen* (1929) de Joris Ivens – Os afectos expressos pela chuva

Algumas páginas atrás escrevemos a propósito de *Regen* de Joris Ivens, o documentário realizado em 1929, que mostra essencialmente a chuva que cai na cidade de Amsterdão na Holanda. Escrevemos que, não há neste filme a menor preocupação em descrever a cidade e as suas gentes. O filme decorre no que pretende ser um geográfico espaço qualquer, perfeitamente indefinido, onde Joris Ivens pretende mostrar única e exclusivamente a chuva, onde ela estiver, nos guarda-chuvas, nos vidros dos carros, nos reflexos do asfalto, nas janelas. Expõem-se de forma poética os ritmos e as pessoas que são afectadas pela queda da chuva. A chuva que, de forma redundante, cai também sobre a água numa cidade, Amesterdão, tão marcada pela sua presença. Concretizando, à luz do “cinema-afecção” de Gilles Deleuze, *Regen*, acontece no denominado “espaço qualquer” não inserido num meio histórico. É neste “espaço qualquer”, um espaço não relevante, que os afectos são expressos pela chuva na sua essência, sem qualquer característica personalística.

No caso concreto de *O Caminho para a Invenção do Amor – Um Exercício Monocromático*, estão bem vincadas as duas premissas do “cinema-afecção” de Gilles Deleuze: a expressão dos afectos do rosto e o afecto de “espaço qualquer”. Assim, poderemos também considerar que não existe neste trabalho prático nenhuma preocupação em situar geograficamente os actores que trabalham na adaptação do texto de Daniel Filipe. Apesar de, pontualmente, se revelarem alguns pormenores do espaço físico, este não é privilegiado ou relevante uma vez que não há um claro propósito em mostrar o espaço orgânico. *O Caminho para a Invenção do Amor – Um Exercício Monocromático*, de acordo com as teorias de Deleuze, acontece num “espaço qualquer”, não inserido num atribuído meio histórico. É num “espaço qualquer”, que os actores transmitem os seus afectos expressando-os por via, sobretudo, do grande plano dos seus rostos monocromáticos que brotam de uma escuridão, que praticamente oculta o espaço geográfico e que se pretendem despersonalizados, merecedores de toda a atenção e próximos de um estado espiritual. Segundo o poeta e teórico húngaro Béla Balász, “A expressão facial do rosto é completa e compreensível em si mesma e, portanto, não há necessidade de pensarmos nela como existindo no espaço e no tempo. Mesmo que tivéssemos acabado de ver o mesmo rosto no meio de uma multidão e o close-up apenas o separasse dos outros, ainda assim sentiríamos que de repente estávamos a sós com este rosto, excluindo o resto do mundo.” (Balász, 1983, p. 93). Em *O Caminho para a Invenção do Amor – Um Exercício Monocromático*, apresentam-se olhares em primeiro

plano numa lógica de afectividade. Movimentos afectivos, qualidades puras que, apesar da ausência de um espaço-tempo real, se demonstram e vivificam no registo a preto e branco.

3.5 – Uma diferenciadora estética do preto e branco

Já atrás analisamos o facto do preto e branco de uma imagem poder conduzir, por intermédio daquilo que denominamos por sensações de cor e por propósito do realizador, a uma colorização individual e única levada a cabo pelo receptor. Esta é de facto uma característica estimulante, criativa e desafiante para o espectador curioso e disponível que torna a estética monocromática rica e até distinta. Uma estética libertária e presente tanto no cinema como no domínio da fotografia. Uma estética que exige esforço e, talvez por isso se tenha vindo a tornar cada vez menos acessível, não por sua culpa ou demérito, mas sim, como vimos atrás, pela constatação mais ou menos evidente de que uma grande maioria dos consumidores de imagens cinematográficas, o chamado grande público comercialmente envolvido, ainda que de forma muitas vezes inconsciente, na actualidade prefere receitas bem mais fáceis de consumir onde o reconhecimento do observado possa de forma o mais imediata possível e menos custosa do ponto de vista mental conduzir a um chamado prazer do reconhecimento do mundo visual, conceito avançado e explorado por Jacques Aumont ao encontrar na arte representativa paralelismos que conduzem a uma imitação da vida que nos rodeia:

“Reconhecer o mundo visual numa imagem pode ser útil, e proporciona igualmente um prazer específico. Não há dúvida que uma das razões essenciais do desenvolvimento da arte representativa, mais ou menos naturalista, provém da satisfação psicológica implicada no facto de “reencontrar” uma experiência visual numa imagem (...)

(...) o reconhecimento não é um processo de sentido único. A arte representativa imita a natureza, e essa imitação proporciona-nos prazer (...)” (Aumont, *A imagem*, 2009, p. 59)

Ora, se numa sua primeira análise uma imagem a preto e branco posiciona o grande público contemporâneo, cada vez mais habituado à cor, numa situação pouco confortável, por estimular e desencadear, contra a sua vontade e motivação, toda uma cadeia de associações mentais com recurso à sua memória individual, dificilmente se chegará, reforçemos, para este público, ao tal prazer do reconhecimento. Não se chegará a tal fim porque não se chega praticamente a dar início ao processo de decodificação. Aborta-se o processo ao desistir de continuar a dar sequência ao fenómeno da observação que conduziria ao reconhecimento do posterior prazer de contemplar a imitação da natureza referida por Jacques Aumont. Para este tipo de espectador, mais complexo e mais desconfortável seria ainda se, a contemplação da imagem a preto e branco não tivesse como essencial motivação do criador promover o reconhecimento de algo concreto, algo da vida real, mas sim algo abstracto do ponto de vista semiótico, quer se tratasse de um contexto de símbolos ou de signos impregnados na imagem. Estaremos, pois, perante uma evidência que resumiremos e reforçaremos desta forma: um público cinematográfico menos disponível para a contemplação de uma imagem com características diferentes do comum, entenda-se a preto e branco, perante o contacto inicial com o monocromático, inquieto, recusa-se a dar início à observação, no sentido mais profundo da questão, e desta forma abdica de poder eventualmente chegar ao prazer do reconhecimento. Mas aqui e agora, interessamos sobretudo o público disposto e disponível para o desafio libertador de contemplar sem complexos, objecções ou condicionantes uma imagem a preto e branco. Seja uma imagem monocromática que, como atrás vimos, pode por intenção do seu criador e por intermédio de reptos ou sensações de cor conduzir à colorização individual do indivíduo ou uma imagem a preto e branco onde o seu autor se demarca em absoluto de qualquer motivação de cariz colorizador por, entre outros motivos, considerar a cor não essencial para retratar o mundo visível:

“Não preciso de verde para mostrar as árvores, nem de azul para retratar o mar ou o céu.

(...)

Considero o poder do preto e branco verdadeiramente fenomenal. Foi por isso, sem qualquer hesitação, que decidi prestar homenagem à natureza, a preto e branco. Fotografá-la assim, foi a melhor forma de retratar a sua personalidade, de destacar a sua dignidade. Tal como na aproximação aos homens e aos animais, para fotografar a natureza também é necessário

senti-la, amá-la e respeitá-la. Para mim, tudo isto passa pelo preto e branco.”
(Salgado & Francq, 2014, pp. 125-126)

Pela expositiva visão do fotógrafo Sebastião Salgado acerca do preto e branco, somos confrontados com uma associação desta estética à natureza, ao reforço de personalidade e dignidade. Um preto e branco conotado com sensações e emoções relacionadas com respeito, sentimento e amor. Características que Sebastião Salgado associa ao preto e branco e não à cor.

Também o realizador Andrei Tarkovsky considera a cor uma característica perfeitamente dispensável num filme. Considera que a cor se impõe sobre o espectador afastando-o do mais importante,

“No momento, eu não acho que o filme colorido é nada mais do que um artifício comercial. Em qualquer filme a cores os gráficos colidem com a nossa percepção dos eventos. Na vida quotidiana nós raramente prestamos especial atenção à cor. Quando vemos algo a acontecer raramente percebemos a cor. Um filme a preto-e-branco imediatamente cria a impressão de que nossa atenção está concentrada no que é mais importante. Na tela a cor impõem-se sobre nós, ao passo que na vida real que só acontece em momentos ímpares, por isso não está certo para o público a estar constantemente ciente da cor. Na vida real, a linha que separa o desconhecimento de cor a partir do momento em que a começamos a notar é muito imperceptível.” (Tarkovsky, *Time Within Time, The Diaries 1970-1986*, 1994, p. 356)

O fotógrafo Sebastião Salgado e o realizador Andrei Tarkovsky partilham duas visões empenhadas no sentido de classificar a cor como característica dispensável e até mesmo factor de distração numa imagem, seja ela animada ou não. Tarkovsky chega mesmo a afirmar que “a cor entra em conflito com a expressividade da imagem” (Tarkovsky, *Esculpir o Tempo*, 2002, p. 166).

Mas como poderemos então descrever a estética do preto e branco? Quais as suas marcantes características que a distinguem da cor? Sumariamente poderemos desde já avançar que o preto e branco, pelas suas características, e como já vimos, exige um muito maior envolvimento por parte do espectador que é convocado a idealizar um universo que contempla sem imposição cromática. A opção pelo preto e branco é também uma expressão de luta contra a fealdade que a cor transmite. Uma forma de não

distracção do espectador pela cor, uma vez que, o preto e branco centra a sua atenção naquilo que é essencial, sejam eles motivos narrativos, expressivos ou relativos à forma. Através das dualidades preto e branco, luz e sombra, evidenciam-se contrastes por via de uma linguagem cinematográfica fortemente assente na iluminação. Exponenciam-se tensões e reforçam-se emoções, com uma austeridade e sobriedade que os extremos monocromáticos proporcionam. Conduz-se a atenção do espectador de forma sublime, rigorosa, intensa, séria e circunspecta. Privilegia-se a forma, as texturas e os volumes. Estimulam-se universos oníricos e, por vezes, revisitam-se momentos temporalmente distantes, quer no passado, mais comum, quer no futuro, bastante mais raro.

3.5.1. – O preto e branco potenciador da atmosfera e da emoção

A ausência de cor e a precisão da luz conferem um potenciador mistério ao ambiente fílmico. Mesmo em situações de luz natural, onde apesar de tudo o papel criativo do director de fotografia fica limitado à luz natural do momento, é possível identificar uma certa aura de fascínio num filme a preto e branco. Ao contrário do que acontece num filme a cores onde a verosimilhança com o visível no dia-a-dia retira impacto estilístico, num filme a preto e branco é praticamente impossível ficar indiferente à beleza latente no brilho das gotas de chuva que rasgam o negro do fundo (Fig. 71), ao brilho incandescente das luzes da cidade ao anoitecer (Fig. 72), à silhueta do farol (Fig. 73), à profusão de tons de cinza do céu (Fig. 74), aos raios de luz que rompem pela janela (Fig. 75), à ondulação cintilante das águas (Fig. 76), à névoa na paisagem (Fig. 77) e ao fumo das chaminés que se espalha pela pequena aldeia (Fig. 78). Tudo efeitos que o preto e branco potencia e que a cor apenas aproximaria de uma verosimilhança pouco impactante e deveras esteticamente indesejável.



Fig. 102 – *My Winnipeg* (2007)
de Guy Maddin



Fig. 103 – *O Prezo da Dote* (2003)
de Chus Dominguez



Fig. 104 – *O Prezo da Dote* (2003)
de Chus Dominguez



Fig. 105 – *Nebraska* (2003)
de Alexander Payne



Fig. 106 – *O Barão* (2011) de Edgar Pêra



Fig. 107 – *Retrato* (2004) de Carlos Ruiz



Fig. 108 – *Sombras e Nevoeiro* (1991)
de Woody Allen



Fig. 109 – *O Tempo dos Bullós* (2005)
de Chus Dominguez

Pela sequência do que até aqui foi escrito, podemos com grande assertividade reforçar que o facto de a cor transmitir uma extrema fealdade ao registo, posiciona o preto e branco num contexto de maior abstracção e mais propenso a posicionamentos e

interpretações artísticas. É também possível avançar com a constatação de que um filme a preto e branco, quando assumido esteticamente como tal, transmite um conjunto de sensações potencialmente mais intensas e envolventes para o espectador. Obviamente que não podemos reclamar para o preto e branco a exclusividade desse factor de intensidade e envolvimento uma vez que o mesmo, ainda que dependendo das diversas características de cada espectador, também se pode verificar num registo a cores ainda que, de forma diferente e porventura menos impactante. Chamaremos atmosfera ao conjunto de factores que, bem-sucedidos, proporcionam ao espectador atraentes sensações, dificilmente descritíveis, mas assentes num impacto sobretudo emocional que percorre o espectador e se prolonga muito para além do tempo de projecção do filme. A atmosfera rasga os limites do quadro, envolve o espectador, rege as suas relações com o seu próprio meio, provoca-lhe uma série de emoções que ele leva consigo e que, por um indeterminado período de tempo, continuam em estado activo. Mas como poderemos descrever a atmosfera? Henri Agel avança que “a atmosfera nascerá do jogo subtil das luzes e das sombras, cinzenta e triste, brilhante e luxuosa, dura e acre, conforme a história, o meio no qual ela se desenrola e a psicologia das personagens que a animam.” (Agel, 1983, p. 168). Acrescentamos que a atmosfera é característica diferenciadora dos vários filmes, tornando-os mais ou menos envolventes para o espectador e está dependente da habilidade com que foi idealizada e concretizada, tanto pela direcção de arte como pela direcção de fotografia ou mesmo pela pós-produção, onde aqui o advento do digital veio revolucionar pela enorme panóplia de possibilidades técnicas que passou a disponibilizar. A atmosfera é um elemento tipicamente afectivo que num filme, através das suas várias componentes, desperta sensações no espectador e o afasta da indiferença. Por se enquadrar no domínio do intangível e não representável das sensações, o conceito de atmosfera filmica não tem vindo ao longo dos anos a ser alvo de muitas reflexões, no entanto, o director de fotografia Henri Alekan avança com uma definição de atmosfera que nos parece perfeitamente adequada:

“A atmosfera é a integração no complexo plástico de elementos activos (dinâmicos) – personagens e objectos, e elementos passivos (estáticos) – lugar e cenário, num clima cuja origem é sempre psicológica. A atmosfera é o ligante da componente filmica ou pictórica. É a atmosfera que dá o tom à obra. É através dela que o visual relembra à nossa memória – que acumulou as nossas experiências vividas, que as pendências psíquicas, que

se traduzem por desconforto, tristeza, mistério, medo, angústia, felicidade, alegria, etc.” (Alekan, 1984, p. 67)

Também a investigadora Inês Gil, a propósito da atmosfera de um filme, complementa:

“A atmosfera assemelha-se a um sistema de forças, sensíveis ou afectivas, resultando de um campo energético, que circula num contexto determinado a partir de um corpo ou de uma situação precisa.” (Gil, 2005, p. 141)

“(…) pode-se definir a atmosfera como sendo um espaço mais ou menos energético, composto por forças visíveis ou invisíveis, que têm o poder de desencadear sensações e afectos nos receptores. É a natureza dessas forças, o seu ritmo e a sua relação que determinam o seu carácter.” (Gil, 2005, p. 22)

A partir das definições de Henri Alekan e Inês Gil, poderemos dividir a atmosfera cinematográfica em duas formas que interagem: atmosfera espacial e atmosfera fílmica. A atmosfera espacial relaciona-se com o local e as condições em que o filme é projectado. Enquadramos neste aspecto do espaço atmosférico, entre outros, o tamanho e a qualidade do ecrã ou da tela (no caso de projecção), a qualidade de som, o grau de escuridade da sala, o conforto das cadeiras, o cheiro que porventura se possa fazer sentir na sala, o número de espectadores presentes e o contexto da exibição (festival de cinema, sessão cineclubista, antestreia, sessão privada,...). Todas estas condições relacionadas com o local e as condições da projecção e que poderão levar o espectador a acreditar estar fora do ambiente real do seu dia-a-dia, são factores de extrema importância no processo da sua exponenciação sensorial. “É inegável que as próprias condições oferecidas pelas salas obscuras são muito propícias a esta «opiomania». O espectador instalado no seu lugar, afundado na obscuridade cúmplice, abandona-se a essa espécie de vertigem com toda a segurança, pois sente-se num estado de solidão verdadeiramente excepcional.” (Agel, 1983, p. 9). A atmosfera fílmica, dramática ou plástica, por seu turno, poderá ser dividida em quatro subclasses: a atmosfera temporal, a atmosfera espacial, a atmosfera sonora e a atmosfera visual. A atmosfera temporal gere as relações entre o passado, o presente e, porventura, o futuro narrativo do filme. Através, por exemplo, de *flashbacks*, o espectador é conduzido a, mentalmente, elaborar associações simbólicas vividas no seu passado construindo por

esta via uma ligação afectiva que o fará submergir na obra. A atmosfera espacial, refere-se a tudo aquilo que o enquadramento permite que o espectador percepcione. Enquadramos neste ponto, os movimentos de câmara, os ângulos em picado ou contrapicado, ou o tipo de planos que vão desde o plano de pormenor ao plano muito geral. No domínio do som, a atmosfera sonora pauta-se pela construção de uma banda sonora que, de alguma forma, proporciona ao espectador sensações da mais variada ordem. Através da criação de distintos ambientes sonoros o espectador poderá ser conduzido a vivenciar intensamente cenários imagéticos que podem facilmente variar, por exemplo, entre a tensão e a paixão, a nostalgia e o sonho. Por seu turno, referimo-nos a uma atmosfera visual quando pela manipulação da cor, do preto e branco, ou de ambos, o espectador é afastado imageticamente do seu mundo e é transportado para o mundo apresentado na tela.

Como já atrás escrevemos, a atmosfera cinematográfica, por não visível, reveste-se de uma grande abstracção, de contexto afectivo e por isso é difícil de ser quantificada ou mesmo qualificada. De qualquer forma, não nos poderemos esquecer que a atmosfera cinematográfica apenas existe se existir um espectador disponível para aceitá-la e dela usufruir. Um espectador distraído, frio, indiferente e, ou, imperturbável, não é arrastado pelo dinamismo envolvente e sensível da atmosfera e dificilmente intervém subjectivamente na obra ou atinge um patamar próximo da emoção. Dada a diversidade das características sensíveis de cada diferente espectador, a atmosfera cinematográfica não encontra sempre, ou pelo menos com o mesmo grau de intensidade, a mesma receptividade. Mais uma vez, as vivências e o universo inteligível de cada espectador, são factores de distinção e primordial importância para que um determinado filme envolva de uma forma muito mais intensa um e não outro espectador. Apesar da abstracção evidente e latente no conceito de atmosfera, não nos devemos, de qualquer forma, alhear dos inúmeros efeitos estilísticos visíveis que, de forma bastante concreta, estimulam a sensação de atmosfera. Poderemos neste ponto incluir por exemplo o nevoeiro, o fumo, o vento, os flocos de neves que caem ou o raio do trovão que rasga o céu, tudo recursos estilísticos materiais, observáveis, activos e responsáveis pela criação de uma atmosfera que, neste caso, poderemos classificar de concreta, e que é fortemente explorada em filmes como *O Cavalo de Turim* do húngaro Béla Tarr, onde o vento visível e audível se manifesta ao longo de todo o filme, ou *Sombras e Nevoeiro* de Woody Allen, onde a presença constante de nevoeiro

remete o espectador para um universo fílmico seguramente distinto das suas vivências diárias.



Fig. 110 – *O Cavalo de Turim* (2011)
de Béla Tarr



Fig. 111 – *Sombras e Nevoeiro* (1991)
de Woody Allen

Ora o preto e branco, por se distanciar da forma como observamos o mundo no nosso dia-a-dia, carrega logo à partida um factor de atmosfera cinematográfica, por catapultar o espectador para uma vivência sensorial distinta daquela que ele vem percepcionando ao longo do dia. Também pela ausência cromática, no preto e branco há uma imediata associação a ambientes de um passado não vivido pelo espectador, mas conhecido por si através de registos, sobretudo fotográficos e a preto e branco de épocas, personalidades e acontecimentos distantes do seu presente a cores que são factores criadores de uma tal atmosfera que o cinema, por vezes, magnificamente transparece.

Se, como vimos, a atmosfera cinematográfica pode ser evidenciada e reforçada pela via de um registo a preto e branco, se a atmosfera é um elemento de primordial importância para que um filme se torne impactante e envolvente para um espectador e se a atmosfera é a principal responsável pelo surgir de emoções, podemos concluir que, assente numa estética a preto e branco, um filme encontra um caminho mais favorável para o concretizar da emoção no espectador. Não nos esqueçamos ainda que, juntamos a isto o facto do preto e branco centrar a atenção do espectador no essencial rejeitando o supérfluo e o passível de distração. A emoção, poderemos definir como “um estado afectivo que transforma, por um instante, a nossa relação com o mundo (...) em termos psicanalíticos, a emoção distingue-se do sentimento ou da paixão na medida em que está mais próxima dos processos primários, correspondendo os dois últimos a secundarizações da afecção.” (Aumont & Marie, *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*, 2009, p. 87). É um conjunto de reacções que variam de intensidade

e duração, que ocorrem tanto no corpo como no cérebro de um sujeito e são geralmente desencadeadas por um conteúdo mental. “A emoção é uma experiência subjectiva que envolve a pessoa toda, a mente e o corpo. É uma reacção complexa desencadeada por um estímulo ou pensamento e envolve reacções orgânicas e sensações pessoais. É uma resposta que envolve diferentes componentes, nomeadamente uma reacção observável, uma excitação fisiológica, uma interpretação cognitiva e uma experiência subjectiva” (Pinto, 2001, p. 243). “Há centenas de emoções, incluindo respectivas combinações, variações, mutações e tonalidades” (Goleman, 1997, p. 210). No contexto cinematográfico as emoções podem dividir-se em dois tipos: as emoções fortes e as emoções ligadas à vida social. A expressão “emoções fortes” relaciona-se com as emoções que despertam instintos de alerta e é muitas vezes verbalizada por um espectador que foi exposto ao longo de uma metragem à ilusão do medo, do suspense e do terror. Por outro lado, referimo-nos a emoções ligadas à vida social, quando o espectador é confrontado com imagens que lhe provocam sentimentos, por exemplo, de paixão, ódio, tristeza, desejo ou compaixão. Manuel Damásio descreve estas emoções ligadas à vida social, ou sociais como lhes chama, como:

“... de criação evolutiva recente e algumas poderão ser exclusivamente humanas. Parece ser esse o caso da admiração e do tipo de compaixão que se concentra no sofrimento mental e social dos outros em vez de se limitar à dor física. Muitas espécies, em especial os primatas, exibem precursores de algumas emoções sociais. A compaixão pelos problemas físicos, o embaraço, a inveja e o orgulho são bons exemplos. (...) As emoções sociais incorporam uma série de princípios morais e formam uma base natural para os sistemas éticos. (...) A denominação [emoções sociais] é um pouco estranha, já que todas as emoções podem ser sociais, e são-no com frequência, mas é justificável dado o inequívoco enquadramento social destes fenómenos específicos. (...) Necessitam de um estímulo emocionalmente competente; dependem de zonas de activação específicas; são constituídas por programas de acção complexos que envolvem o corpo; e são apreendidas pelo sujeito sob a forma de sentimentos.” (Damásio M. , O Livro da Consciência, 2010, pp. 161-162)

Em 1980, David Lynch realizou *O Homem Elefante* nomeado para oito óscares da Academia nas categorias de “Melhor Filme”, “Melhor Realizador”, “Melhor Actor” (John Hurt), “Melhor Argumento Adaptado”, “Melhor Direcção de Arte”, “Melhor

Guarda-Roupa”, “Melhor Banda Sonora” e “Melhor Realizador”. *O Homem Elefante* é um filme magnificamente fotografado a preto e branco por Freddie Francis, onde é apresentada a história de John Merrick (John Hurt), um cidadão inglês portador de neurofibromatose, uma doença degenerativa e deformadora de grande parte do seu corpo. Dada a crueza visual, sobretudo do seu rosto muito deformado, John Merrick é exibido em circos, como se de um monstro raro se tratasse. Maltratado e insultado, Merrick, contudo, apresenta-se ao espectador como um cidadão intelectual e emocionalmente equilibrado e perfeitamente válido. Pela perversão cruel com que é tratado, Merrick transmite ao espectador uma muito evidente série de sentimentos ligados à vida social e que se balizam entre a compaixão pela identidade da personagem e o embaraço pelo muito desprezível comportamento dos agressores.



Fig. 112 – *O Homem Elefante* (1980) de David Lynch

Já em 1928, menos de uma década antes da chegada da cor ao cinema, Carl Theodor Dreyer realizou o filme *A Paixão de Joana d’Arc*, um filme mudo, o último da sua carreira antes da passagem para o sonoro. Dreyer apresenta ao espectador Joana Domrémy (a debutante Maria Falconetti), uma jovem camponesa do povo que militantemente, no século XV, resiste à invasão do seu país, a França, pelo exército inglês. Joana é presa, humilhada, interrogada e torturada por um tribunal eclesiástico que a condena à morte por heresia. Abandonada pela igreja católica e pelos seus compatriotas franceses, Joana é colocada na fogueira e morre em nome de Deus e da França. Ao longo de cento e dez minutos, Dreyer regista o muito impactante expressivo rosto, sofrido e angustiado, de Joana D’Arc, onde se percebe a “a textura invisível da alma, a essência da nudez de que falam os místicos” (Agel, 1983, p. 169), num dos momentos mais intensos e perturbadores da história do cinema. Um rosto a preto e branco, de claro sofrimento, plácido e emoldurado por um ténue e trémulo negro que debuta dos quatro vértices do quadro. Um rosto que, pela sensação de

realidade que transmite, em muito se afasta da maioria dos rostos que no cinema parecem tão irreais, tão sobrenaturais, às vezes tão demasiado belos, que transmitem ao espectador não uma sensação de realidade mas antes de pura criação artística devidamente suportada por aperfeiçoadas técnicas de maquilhagem. Pela crueza do registo a preto e branco e pela performance da actriz Maria Falconetti, o espectador é confrontado e invadido por sentimentos, também eles angustiantes, de pesar, tristeza e compaixão que, com grande facilidade, conduzem a uma série de emoções, como vimos atrás, ligadas à vida social, ou sociais. Em *Joana D'Arc*, o espectador envolvido, interveniente subjectivo, parece perder a sua autonomia ao passar para um estado quase hipnótico que poderemos classificar de clara subjugação emocional, dado o dinamismo e a força das imagens monocromáticas com que se depara. Se quisermos ser mais rigorosos, poderemos concluir que a emoção resulta não apenas da simples percepção do rosto, mas da percepção de uma relação afectiva entre o rosto da personagem e o espectador.



Fig. 113 – *A Paixão de Joana D'Arc* (1928) de Carl Dreyer

Em resumo questionamos: como se desencadeiam as emoções? Manuel Damásio, esclarece: “De uma forma muito simples, por imagens de objectos ou acontecimentos que estão realmente a ter lugar no momento ou que, tendo ocorrido no passado, estão agora a ser evocados.” (Damásio M. , *O Livro da Consciência*, 2010, p. 145). Concluimos então que, pela sua forma credível de expressão, pela sua linguagem e

pela sua enorme capacidade de ilusão, o cinema é pois considerado por excelência a arte das emoções ao proporcionar ao espectador uma identificação e empatia com a personagem ou as personagens de uma determinada obra filmica. Através de uma gramática complexa mas efectiva, o cinema conduz o espectador a uma identificação afectiva e emocional, ainda que não consciente, com as personagens, ao mostrar não só o que elas vêem mas também a forma como elas vêem no universo diegético da obra. Naturalmente que cabe ao espectador a tarefa de seleccionar a parte que, no todo da obra, mais o liga afectivamente e por consequência lhe passará a atribuir um significado. Esta selecção da informação recebida que conduzirá à atribuição de um significado e que se manifestará depois em forma de emoção, ocorre tanto no plano diegético como no plano não diegético. No plano diegético caberá aos actores que encarnam as personagens, por via de uma performance interpretativa cativante e, sobretudo, convincente, aproximar empaticamente o espectador e provocar nele um instinto de identificação com uma determinada personagem. No plano não diegético, atribuímos à cinematografia, à sonoplastia, à banda sonora, à escala de planos e à montagem a capacidade de iludir emocionalmente o espectador confrontando-o com a sua aparente certeza que tudo aquilo que contempla, efectivamente, está a decorrer em frente aos seus olhos e em tempo real. Também neste ponto, o preto e branco, por centrar a atenção do espectador evitando a dispersão que a cor contempla, é um factor relevante no atingir da emoção. O espectador, pelo incisivo contraste do preto e branco, com mais facilidade selecciona e absorve informação que considera relevante para a posterior activação, ainda que não consciente, da emoção. Poderemos, de igual forma considerar que, apesar de não interferir de forma objectiva na acção, o preto e branco é um elemento potenciador para um ambiente propício à condução do espectador até à emoção podendo chegar mesmo a exercer um certo tipo de influência no momento da decisão sobre qual a emoção a activar.

3.5.2. – A luz na estética do preto e branco

“No cinema, a luz é ideologia, sentimento, cor, tom, profundidade,

atmosfera, história. Ela faz milagres, acrescenta, apaga, reduz, enriquece, anuvia, sublinha, alude, torna acreditável e aceitável o fantástico, o sonho, e ao contrário, pode sugerir transparências, vibrações, provocar uma miragem na realidade mais cinzenta, cotidiana. Com um refletor e dois celofanes, um rosto opaco, inexpressivo, torna-se inteligente, misterioso, fascinante. A cenografia mais elementar e grosseira pode, com a luz, revelar perspectivas inesperadas e fazer viver a história num clima hesitante, inquietante; ou então, deslocando-se um refletor de cinco mil e acendendo outro em contraluz, toda a sensação de angústia desaparece e tudo se torna sereno e aconchegante. Com a luz se escreve o filme, se exprime o estilo.” (Fellini, 2000, p. 182)

Durante as primeiras décadas da história do cinema, salvo raras exceções¹⁹⁴, era tendência instituída julgar o cinema não propriamente como uma arte, mas sim como uma forma de registar e posteriormente reproduzir aquilo que poderemos chamar de realismo da natureza. O objectivo primordial do cinema, mais do que artístico, prendia-se antes com a reprodução o mais fiel possível da vida, onde qualquer intromissão de cariz artístico era prontamente entendida como um erro de cariz técnico. A iluminação deveria sempre passar o mais despercebida possível e jogos de luz eram praticamente proibidos por serem considerados perturbadores factores de distração¹⁹⁵. Quando uma situação a filmar exigia luz artificial, os iluminadores eram prontamente colocados por forma a que todos os pormenores de um determinado objecto ou corpo pudessem ser de forma o mais homogénea possível iluminados. Em perfeita reacção anti-expressionista, procurava-se uma iluminação “plana e uniforme” (Stephenson & Debrix, 1969, p. 164), pouco contrastada e natural, rejeitavam-se as sombras e todas as evidentes manipulações luminotécnicas na procura de uma perspectiva clara e o mais similar possível às características atribuídas ao realismo da vida. “Mas, quando levado aos extremos, esse método impressionista pode tornar-se monótono e não atrair a atenção do espectador.” (Stephenson & Debrix, 1969, p. 164) Só com o avançar cronológico do cinema e à medida em que este se foi assumindo como uma arte (porque efectivamente também o é), é que a iluminação foi começando a ser trabalhada com fins evocativos, expressivos, por vezes decorativos, participando

¹⁹⁴ Poderemos incluir aqui, por exemplo, Georges Méliès, cujos seus filmes estavam muito longe de um registo realista da natureza.

¹⁹⁵ Naturalmente, exceptuamos aqui o Expressionismo alemão e, mais tarde, o Cinema Noir onde a função da sombra, como se sabe, era de extrema importância estética. Foi sobretudo durante e após o Neo-Realismo italiano, nos anos 40 do século XX, que a iluminação natural, isenta de efeitos, voltou a ser considerada de primordial importância.

na própria narrativa do filme e deixando de ser unicamente uma forma de fornecer luz suficiente para que a captura da imagem fosse possível. A iluminação passou a assumir-se como um recurso fértil, lícito e propulsor na procura de um ritmo emocional onde se passaram a criar distintos e expressivos espaços cénicos e pictóricos. Também o público de cinema das últimas décadas é seguramente muito distinto do público que assistiu às primeiras exhibições das chamadas imagens em movimento. O cinema amadureceu, fez-se também arte e com ele os públicos foram-se, de igual forma, desenvolvendo, alcançando novas formas de ver, de perceber, de apreender e de reflectir. O cinema é uma arte, uma linguagem estética, poética ou mesmo musical. Possui uma gramática, expressa ideias, visões, pensamentos e emoções. O cinema não está nem nunca esteve condenado a ficar refém da fealdade do mundo real, pode ser inventivo e pode criar, pela via da ilusão, escapatórias para universos peculiares, colectivos ou individualizados, objectivos, subjectivos ou poéticos.

Quando em meados do século XX a cor começou a afirmar-se e massificar-se, iniciou-se também um processo em que o cinema a cores haveria de, de certa forma, banalizar-se deixando para o preto e branco uma função de muito maior abstracção onde a liberdade estética do autor passou a ser bastante mais privilegiada e até desejada. Por muito antagónico que possa parecer, a verdade é que a cor, aliada aos demais avanços tecnológicos, permitiu libertar o cinema a preto e branco de compromissos de exclusividade no registo, o mais fiel e verdadeiro possível, do mundo real. O preto e branco passou a estar muito mais disponível para intenções e demonstrações artísticas e a cor passou a assumir um carácter de maior fealdade que tanto desagradou a realizadores como François Truffaut, Andrei Tarkovsky, Francis Ford Coppola ou Michelangelo Antonioni, que ao longo das suas cinematografias procuraram atribuir, também à cor, características de liberdade criativa e não exclusivamente limitativa. François Truffaut, assumidamente averso à cor e à linguagem do documentário chegou mesmo a afirmar que a perfeição no cinema “consiste em saber que, independentemente do que acontece, há uma barreira entre o filme e a «realidade». A cor eliminou essa última barreira. Se não há nada falso num filme, não se trata de um filme, mas algo que compete com o documentário, e o resultado é muito enfadonho.” (Gillain, 1990, p. 428).

Pela redução das cores a vários tons de cinzento, residentes entre o preto e o branco, e

porque na vida real vemos o mundo a cores, obtemos por estes factos um confronto de conceitos que conduz naturalmente a que possamos aceitar que o cinema a preto e branco, pela sua característica monocromática, se afaste da consensual e generalizada definição de natural, autonomizando-se pela divergência em relação à natureza percebida no mundo real. Rudolf Arnheim, no seu livro *A Arte do Cinema*, sintetiza e reforça o acima escrito, afirmando que “a redução dos valores da cor real a uma série de tons de cinzento (que vão do branco puro ao negro absoluto) dá uma feliz divergência do natural que torna possível a realização de belos e significativos filmes utilizando apenas luz e sombra.” (Arnheim, *A arte do cinema*, 1957, p. 75). Será, de igual forma, legítimo afirmar que, num filme a preto e branco, apesar da ausência das cores visíveis no mundo real, o espectador passa a aceitar a verosimilhança dos tons de cinzento em diferentes objectos ou corpos distinguindo-os pelas suas formas. O espectador distingue os objectos pela forma, pelas suas texturas e pela sua posição em relação a outros objectos no mesmo espaço e aceita que o cinzento de uma laranja possa ser semelhante ao cinzento do céu ou que o sangue, quase preto, se assemelhe ao também quase preto tronco de uma árvore. Pelo preto e branco alguns objectos com cores radicalmente distintas na vida real passam a assumir tons de cinzento, claro ou escuro, muito semelhantes.

Ao assumir para si um compromisso mais artístico, mais autónomo e mais abstracto, não nos podemos esquecer do individual papel de colorização mental do espectador, o cinema a preto e branco passou a poder livremente “jogar” com a luz e com a sombra, conferindo-lhes aptidões artísticas e criando belos, significativos e expressivos filmes. Mais do que no domínio da cor, no universo do preto e branco, “pensar” a luz, seja ela natural ou artificial, difusa ou de efeito, é factor de extrema relevância para o sucesso e expressividade da obra fílmica. Entendendo a iluminação como o acto de iluminar o campo e seus constituintes, esta pode ter essencialmente duas distintas funções, estética ou mais pragmática. Por estética, entendemos os efeitos de luz em função dos objectivos expressivos a atingir e por pragmática, o acto de iluminar coerentemente por necessidade do registo. Em qualquer dos dois casos é exigida uma prévia planificação, mas se o objectivo a atingir contemplar necessidades estéticas a atenção terá de ser redobrada, contemplando diversos factores como a distância focal, o local onde, no caso de iluminação artificial, vão ser colocadas as luzes e, onde vão nascer as sombras, com que finalidade e com que grau de contraste. Por intermédio do criativo

jogo de luz e sombra modelam-se, ocultam-se, separam-se, acentuam-se e agrupam-se objectos e corpos no espaço cénico. Henri Agel em *O Cinema* escreve, a propósito disto: “Quando um raio luminoso incide sobre um objeto, determina nesse objeto uma zona de luz e uma zona de sombra delimitada pela forma. A distância que separa as intensidades respectivas dessas duas zonas constitui aquilo a que se chama o contraste. O contraste depende do gosto artístico do diretor de fotografia.” (Agel, 1983, p. 168). Pelo grau de contraste realça-se ou atenua-se a importância dos volumes, das texturas e das formas e, no escuro da sombra, ocultam-se objectos ou corpos como se, ainda que dentro do quadro, em fora de campo se encontrassem. Pela ausência de matizes no cinema a preto e branco, podemos constatar, como se de uma espécie de tacto óptico se tratasse, um prazeroso e especial fascínio decorrente da nossa observação de texturas em imagens de materiais comuns do dia-a-dia. A ilusão da realidade que o cinema proporciona, aliada a uma monocromia entre preto e branco, provoca no espectador uma sensação de ilusão, algo misteriosa e profundamente estimulante, coadjuvada pela cativante procura nas texturas, da descoberta do todo.

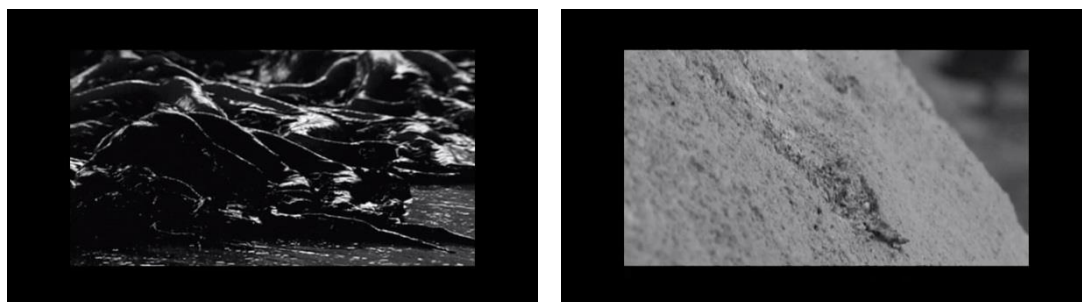


Fig. 114 – *O Prezo da Dote* (2003) de Chus Dominguez

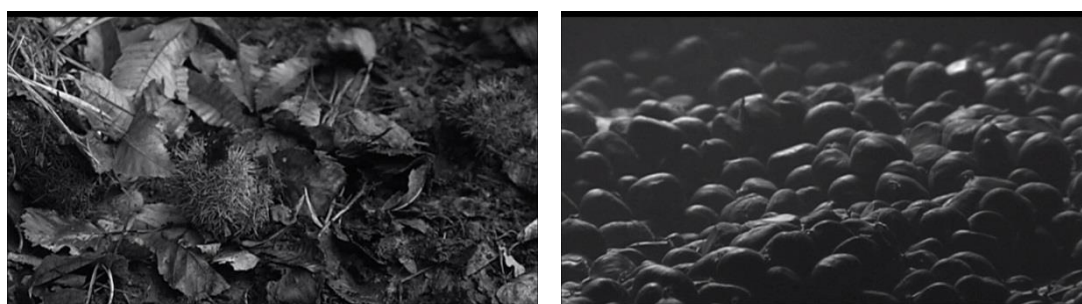


Fig. 115 – *O Tempo dos Bullós* (2005) de Chus Dominguez

Em *O Prezo da Dote* e *O Tempo dos Bullós*, o realizador espanhol Chus Dominguez com frequência descreve a preto e branco texturas dos mais variados elementos. Nos

seus documentários predominantemente poéticos, o espectador é frequentemente confrontado com pormenores de textura de objectos com que se depara no seu dia-a-dia mas que, até então, julgava desconhecer. Pormenores que, pela ausência da cor, factor de distração, proporcionam ao espectador uma visão rica, impactante e quase dispensam o tacto para uma total e envolvente percepção dos apresentados elementos da vida real. No cinema, a textura, cujo termo deriva do latim *textura*, significante de “tecido”, é uma característica fundamental dos objectos por permitir, através de sensação visual, o descortino das suas qualidades na superfície das suas formas. Pela percepção das diferentes texturas, sejam elas, por exemplo, lisas, rugosas ou onduladas, objectivamos o processo de diferenciação entre objectos. É através da forma como o objecto é apresentado ao espectador que é possibilitada uma maior ou menor percepção da textura. Assim, um objecto em plano de pormenor transmite uma muito maior sensação de textura do que um objecto em plano geral. Também a forma como a iluminação é trabalhada é factor influente. Uma iluminação rasante favorece a percepção da textura enquanto uma forte iluminação, potenciadora de um incandescente brilho no objecto, dificulta-a. De igual forma, se é o próprio objecto a emitir um feixe de luz, a percepção da sua textura fica comprometida.



Fig. 116 – *89 mm para a Europa* (1993)
de Marcel Lozinski



Fig. 117 – *Rumble Fish* (1983)
de Francis Ford Coppola

Pelos exemplos acima, verificamos que em *89 mm para a Europa*, a iluminação (natural) provoca tal brilho no carril do comboio (as duas linhas diagonais à esquerda do enquadramento) que não é possível analisar com precisão a textura da sua superfície (embora, neste caso, pela provável identificação do carril na imagem e imediata associação a prévias memórias, o espectador consiga perceber a sua textura lisa). Em *Rumble Fish*, o próprio feixe de luz em direcção ao espectador, pelo brilho, restringe a possibilidade de análise das texturas do objecto e quase tudo em seu

redor. O brilho, dependente da relação entre a luz, o objecto e o observador é, podemos considerar, uma forma de textura potenciada por influência da luz a tal limite que acaba mesmo por anular a percepção das irregularidades das superfícies.

Por via de uma hábil iluminação, objectos e corpos ganham como que uma nova dimensão quando registados a preto e branco. As sombras bem marcadas, por exemplo num rosto humano, podem potenciar expressões e evidenciar características. O rosto poderá parecer mais jovem ou mais velho, mais magro ou mais gordo, mais harmonioso ou mais desproporcionado, mais alegre ou mais triste, mais leviano ou mais compenetrado. Dependendo da iluminação, o rosto poderá apresentar-se, em tons de cinzento, mais aveludado, mais baço, com o cabelo mais sedoso, mais suave ou mais macio. O olhar e as feições, pelo posicionamento da sombra, poderão apresentar-se penetrantes ou, pelo contrário, difusas e sem expressão.



Fig. 118 – *A Estrada* (1954)
de Federico Fellini



Fig. 119 – *La Haine* (1995)
de Mathieu Kassovitz

Em cima, o contraste do rosto cinza, aveludado e sem sombras marcadas da actriz Giulietta Masina no filme *A Estrada* de Federico Fellini, com o rosto de Vincent Cassel, tenso e dividido pela luz e sombra em *La Haine*, de Mathieu Kassovitz.



Fig. 120 – *O Sangue* (1989) de Pedro Costa



Fig. 121 – *O Barão* (2011) de Edgar Pêra

Em *O Sangue* de Pedro Costa e *O Barão* de Edgar Pêra, os rostos são iluminados de forma uniforme não se dividindo em zonas de claro e escuro. A ausência de iluminação no resto do espaço cénico, em perfeita escuridão, descontextualiza-o e convoca o espectador para uma atenção extrema aos expressivos rostos das personagens. Aliás, a descontextualização de elementos no espaço cénico, ocultando na sombra toda e qualquer referência geográfica ou elemento considerado no momento inoportuno, é uma das grandes possibilidades que o registo a preto e branco confere por via dos contrastes extremos que pode providenciar na composição do plano. Vejamos o caso de *Europa*, do realizador dinamarquês Lars Von Trier, nomeado para a “Palma de ouro” em Cannes em 1991. Aqui retrata-se o ano zero de uma Alemanha pós-guerra derrotada pelos aliados. Um país destruído e um povo com miseráveis condições de vida. *Europa* mostra o processo de desmilitarização da Alemanha, levado a cabo pelas tropas americanas que procuram também capturar colaboradores do Partido Nazista. Este processo não se revela fácil pelos ataques dos “Lobisomens”, um grupo de terroristas que resiste à ocupação. Rodado a preto e branco e com direcção de fotografia de Henning Bendtsen, Edward Klosinski e Jean-Paul Meurisse, *Europa* revela-se um filme tecnicamente evoluído onde sobressaem imagens em sobreposição (algumas vezes justapostas a imagens coloridas em baixa saturação), enquadramentos criativos e uma fotografia deveras cuidada onde se evidenciam rigorosos contrastes entre o preto e o branco. Lars Von Trier pretende neste filme que o espectador se reveja como parte integrante deste sentimento pós-guerra. O importante não será só mostrar, mas envolver o espectador num clima cruel onde ele se sinta metaforicamente também à deriva. O recurso ao preto e branco fica em *Europa* marcado pela necessidade de centrar o espectador em elementos que surgem descontextualizados de cenário – o preto oculta o não importante – o espectador é confrontado com pormenores, expressões e muitas vezes com um sentimento de vazio e indecisão quanto ao que há-de vir. Recorde-se que *Europa* retrata uma Alemanha de 1945, fim da segunda guerra mundial e num momento obviamente de grande indecisão quanto ao futuro.

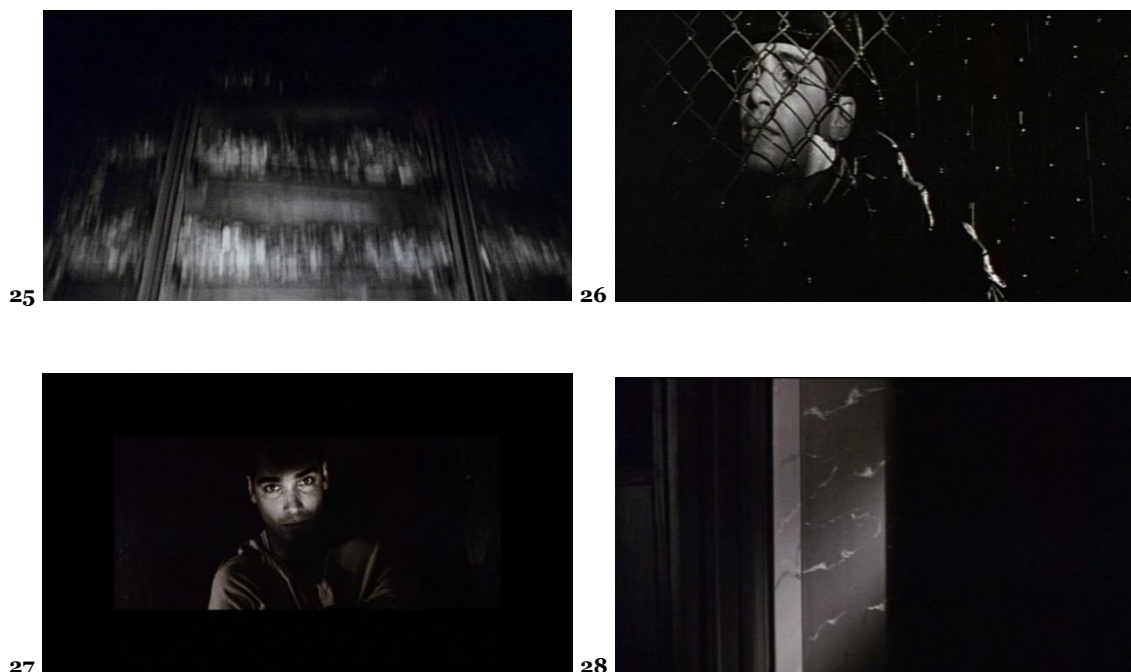


Fig. 122 – *Europa* (1991) de Lars Von Trier

25 - Um comboio percorre a linha a grande velocidade. Desloca-se para onde? O negro simboliza a incerteza.

26 - O preto que oculta o cenário. Apenas se vislumbra uma rede que separa o espectador da personagem. A incerteza do local.

27 - O olhar da personagem. Não interessa onde está nem o que a rodeia. Interessa o seu olhar, a sua expressão.

28 - O preto que divide o espaço e reenquadra.

Vimos assim que o recurso ao sombrio preto é enumeras vezes utilizado de forma assertiva no cinema para ocultar elementos visualmente indesejados e, outras vezes, para descontextualizar geograficamente outros elementos, porventura mais importantes. De qualquer forma, estas virtudes estéticas do preto não são exclusividade sua uma vez que, também o branco, quase sempre bastante saturado, é utilizado no cinema na mesma procura de ocultação de uns elementos e descontextualização geográfica de outros. Tomemos para exemplo *O Cavalo de Turim*, a derradeira obra do húngaro Béla Tarr, com direcção de fotografia de Fred Kelemen. Realizado em 2011 e com uma sublime fotografia a preto e branco, característica de praticamente toda a filmografia do realizador, *O Cavalo de Turim* narra a história de cinco dias, em cinco longas sequências e trinta planos, de uma família camponesa constituída única e exclusivamente pelo pai e pela filha. Ao longo de cerca de cento e quarenta e seis minutos, Béla Tarr expõe ao espectador uma família em crescendo pessimismo existencial e onde, dentro de uma casa velha e escura, impera o silêncio e não se

vislumbra a mais ténue vontade de verbalmente comunicar. Lá fora, um vento omnipresente ao longo de todo o filme, persistente, a uivar, a soprar e, ou, a embalar, arrasta a folhagem seca e levanta o muito pó de uma terra árida e hostil. Uma família, pai e filha, dependente de um cavalo para as mais básicas rotinas de sobrevivência, baseia a sua existência num quotidiano onde cada acção se vai repetindo dia após dia, como se de um ritual sagrado se tratasse. Todas as manhãs a filha ajuda o pai a vestir-se, prepara e serve as refeições e vai ao poço buscar água. O pai levanta-se e vai ao estábulo buscar a carroça e o cavalo para sair para o campo. A vida dura e o cansaço extremo regem-se por longos planos-sequência onde os diálogos são parcos e o som do vento pontua a rotina. Com o decorrer da narrativa o cavalo adoece e deixa de comer, a água do poço desaparece e a decadência do pai torna-se cada vez mais evidente. A família vai desistindo, apaga-se a pequena luz do candeeiro e a escuridão do interior da casa toma o seu lugar. O preto toma o lugar do branco. O pessimismo encarnado no metafórico preto ocupa agora, e por fim, o lugar da, ainda que ténue, esperança personificada na luz fraca e branca, do candeeiro. *O Cavalo de Turim* termina com um profundo e angustiado ecrã preto. O negro toma, de forma definitiva, o lugar do branco.



Fig. 123 – *O Cavalo de Turim* (2011) de Béla Tarr

(O branco da luz do candeeiro que vai sobrevivendo ao negro que impera ao longo de *O Cavalo de Turim* – a esperança que procura resistir ao pessimismo e à desistência.)

Nada mais se conhece para além da casa escura, do estábulo, do poço e das terras circundantes, fustigadas pelo vento e a perder de vista. O escuro claustrofóbico do interior da casa que poderá ocultar pormenores cenográficos, contrasta com o imenso branco do exterior que de igual forma também não permite ao espectador ver com clareza para além daquilo que o realizador quer mostrar. Aqui cabe ao branco muito saturado a oportuna função de descontextualizar geograficamente a acção. Para o espectador, restam as dúvidas que jamais se concretizarão em respostas efectivas: onde

se passa a acção? Que existe para além do extremo branco que se vislumbra e esvanece a visão? O branco que impera esconderá algo? O que esconde na imensa claridade?



Fig. 124 – *O Cavalo de Turim* (2011) de Béla Tarr

(O branco que descontextualiza geograficamente e oculta tudo aquilo que vai para além do que o realizador quer mostrar.)

Temos até aqui constatado que o preto e branco é muitas vezes utilizado de forma astuciosa para ocultar dentro de campo elementos considerados dispensáveis ou preponderantes, quer do ponto de vista estético quer com o intuito de provocar o suspense e a expectativa do espectador. Vimos também que o preto e branco pode favorecer, entenda-se conduzir a atenção daquele que observa, para determinado ponto conveniente para aquele que realiza e conduz a narrativa, ao iluminar de forma clara o conveniente, deixando na penumbra tudo aquilo que é menos desejável. Veremos agora que o preto e branco também pode favorecer com argúcia o acto de quebrar a tirania do rígido enquadramento enquanto limitação geométrica, delimitada em cima, em baixo e dos lados por rigorosas linhas rectas. A utilização subtil mas ponderada do preto e branco abre também caminho a uma espécie de reenquadramento dentro do plano. O plano poderá ganhar assim, mais apuradas e esteticamente evoluídas formas delimitadoras de enquadramento.

Em 2008, Tiago Guedes e Frederico Serra, dois realizadores portugueses, levaram ao grande ecrã o filme *Entre os Dedos*. Rodado a preto e branco e com direcção de fotografia de Paulo Ares, *Entre os Dedos* apresenta-se radicalmente diferente, quer no género quer no estilo rígido de produção de *Coisa Ruim*, filme anterior, de terror, e realizado pela mesma dupla. *Entre os Dedos* narra a história de uma família portuguesa em plena agonia financeira, esbracejando, lutando e tentando resistir ao infortúnio do destino. De cariz profundamente emotivo ao tratar de uma temática cada vez mais actual, *Entre os Dedos* envolve o espectador não só pelas magníficas capacidades

dramatúrgicas dos actores principais (Filipe Duarte, Isabel Abreu, Luís Filipe Rocha, Gonçalo Waddington e Fernanda Lapa), mas também, e sobretudo, pela forma inventiva e, porque não experimental, de narrar ficcionalmente utilizando muitas vezes as ferramentas de construção documental. Um sublime trabalho dramatúrgico de actores e um muito convincente registo cinematográfico, praticamente liberto de condicionalismos estéticos onde não é o actor que se sujeita às directivas dos realizadores mas o contrário, são os dois realizadores que se sujeitam à capacidade, até de improviso, dos actores e lhes permitem uma razoável liberdade de movimentos pelo quadro. Em entrevista à Agência Lusa e por ocasião do lançamento do filme *Entre os Dedos*, Tiago Guedes, um dos realizadores, dando aval ao exposto nas linhas anteriores afirmou:

“Queríamos fazer um filme de actores com cenas fortes e o nosso propósito era fazer uma experimentação grande do ponto de vista do processo”.

“Nós fomos para a rodagem com o propósito de dar uma liberdade total aos actores, ou seja, não lhes foi pedida uma repetição, não lhes foi pedido para estarem da forma que nós quiséssemos. Fomos nós que nos adaptamos ao que os actores emocionalmente levavam para a cena” (Lusa, 2008).

Essa procura pela experimentação e o acto de dar liberdade ao actor no espaço cénico, resultou igualmente num registo cinematográfico onde os enquadramentos, ainda que confinados ao rigor e a um perímetro rigoroso, de linhas planas, em cima, em baixo e dos lados, ganharam aqui uma outra dimensão. O registo fotográfico dos quadros em ambientes profundamente escuros e só parcialmente iluminados conduziram em *Entre os Dedos* aquilo que poderemos chamar de enquadramento dentro do plano, ou seja, os elementos iluminados, visíveis, rasgam o negro e tornam-se eles próprios os limites do enquadramento ainda que, fatidicamente, dentro do enquadramento por via dos limites físicos do quadro. Ainda que ocultadas pelo negro, as formas iluminadas parecem propagar-se para fora do quadro propagando-se para o imaginário do espectador. Os elementos, em que a luz incide, aparentam uma espécie de fissura no negro e podem inclusivamente mudar o seu posicionamento no quadro, conseguindo assim um reenquadramento dentro do plano sem que o operador de câmara tenha efectuado qualquer tipo de movimento durante o processo de captura.



Fig. 125 – *Entre os Dedos* (2008) de Tiago Guedes e Frederico Serra

(Os elementos iluminados, visíveis, rasgam o negro e tornam-se eles próprios, aparentemente, o limite do enquadramento. Uma espécie de enquadramento dentro do enquadramento.)

Debrucemo-nos agora na curta-metragem *Le Baiser* do francês Stephan Le Lay. Realizada a preto e branco em 2005 e com uma duração de quatro minutos, esta curta-metragem foi seleccionada para várias dezenas de festivais de cinema em todo o mundo. Trata-se de um muito curioso e divertido filme que apresenta uma imagem propositadamente deteriorada, ao estilo do cinema mudo, e que se percebe, pretende que o espectador contextualize a sua narrativa no século XIX. De uma forma aligeirada e muito sucinta, *Le Baiser* mostra uma jovem numas rochas, junto ao mar, muito ansiosa à espera do seu amante. Preparam-se para dar o seu primeiro beijo mas as coisas não correm como seria de esperar e, de repente tudo fica literalmente de pernas para o ar. Para acentuar elementos chave da narrativa, por via de um trabalho de óbvia pós-produção, Stephan Le Lay, o realizador, opta por impor ao espectador esses mesmos elementos. Com um círculo perfeito que rasga o escuro, em *Le Baiser*, o espectador é forçado a centrar a sua atenção naquilo que o realizador pretende. Umas vezes, primeiro mostra-se todo o conteúdo do quadro e depois força-se a atenção do espectador em determinado elemento (29 e 30), outras vezes começa-se por mostrar o elemento principal e só depois se trata de o contextualizar na cena (31).



Fig. 126 – *Le Baiser* (2005) de Stephan Le Lay

(Primeiro mostra-se todo o conteúdo do quadro e depois força-se a atenção do espectador em determinado elemento.)



Fig. 127 – *Le Baiser* (2005) de Stephan Le Lay

(Começa-se por mostrar o elemento principal e só depois se trata de o contextualizar na cena.)

Num registo a preto e branco, consideramos que um plano é uma selecção feita por via da câmara, é composto pelo enquadramento de um limitado espaço fílmico e onde se percebe uma experiência visual representada por via de volumes negros, brancos ou cinzentos, linhas pretas em fundo branco ou linhas brancas em fundo preto. Elementos, objectos fílmicos, na verdade signos que, impostos sucessivamente ao espectador, este deverá conseguir realizar na sua razão uma imagem global.

A iluminação, como vimos, sobretudo no registo a preto e branco, desempenha um papel de primordial importância ao criar uma estética e um clima temporal e psicológico. Através da aprimorada arte de manipular diferentes gradações de luz e sombra, o realizador persegue o seu objectivo de realçar ou desvanecer formas, definindo as suas proporções, procurando alcançar o seu sentido expressivo e condicionando tudo aquilo que é modelado por intermédio da iluminação. As formas significam presença, têm contornos e superfície. O contorno separa a forma do fundo, ou seja, o contorno, enquanto limite exterior da forma, separa o significado do insignificante através de uma variação de tom abrupta ou gradual (aresta ou curva). Tirando partido da arte de iluminar, a forma deverá ser percebida e assumida pelo espectador “em toda a sua plenitude e sob todos os seus aspectos, como construção do espaço e da matéria, quer se manifeste como equilíbrio das massas, variações do claro-escuro, tom, toque, mancha (...)” (Focillon, 1988, p. 13). A iluminação, na perspectiva de Ernest Lindgren, “serve para definir e moldar os contornos e planos dos objectos, para criar a impressão de profundidade espacial, para produzir uma atmosfera emocional e mesmo certos efeitos dramáticos.” (Lindgren, 1963, p. 129). Ainda que envolva num certo mistério, no cinema, a percepção de profundidade é antes de mais uma ilusão, uma vez que na realidade o espectador apenas está perante uma imagem a duas dimensões. Na vida real a percepção de profundidade é o garante da nossa segurança física ao determinar o nosso posicionamento no espaço em relação a outros objectos ou corpos. No cinema, a ilusão de profundidade é transmitida ao espectador pela convergência de linhas, pelos tamanhos relativos dos volumes, pela densidade, pela justaposição, pela cor e, do ponto de vista técnico, pelo uso de lentes de maior distância focal em conjugação com uma grande quantidade de luz disponível. Pela profundidade, o realizador procura acima de tudo, transmitir ao espectador a impressão de uma realidade comum à do seu dia-a-dia criando uma certa tensão dramática por via de uma impressão de distanciamento, no mesmo enquadramento, entre dois pontos de interesse. A gradação entre o claro e o escuro por via do jogo entre a luz e a sombra é provavelmente a melhor forma de transmitir ao espectador uma noção de profundidade na imagem e exige, naturalmente, uma mestria apurada. De acordo com Rudolf Arnheim, “todas as gradações têm o poder de criar profundidade sendo que as gradações de luminosidade estão entre as mais eficientes. Isto é verdade não só para as configurações espaciais, tais como os interiores e as paisagens, mas também para os

objetos individuais¹⁹⁶” (Arnheim, 1997, p. 311). Assim, salvo raras exceções, a percepção de profundidade de campo é exponenciada se no enquadramento as zonas claras da imagem ficarem em primeiro plano e por oposição as zonas escuras num plano mais afastado. Se a variação entre o claro e o escuro for subtil o espectador entenderá essa variação como inerente à acção da luz. Por outro lado, uma variação abrupta de claro para escuro (ou vice-versa), conduzirá o espectador para o entendimento de dois espaços autónomos. A disposição das zonas de claro e escuro no plano, são pois responsáveis pelos estímulos provocados no espectador e que o conduzem a uma percepção de diferentes estruturas na imagem, sejam elas planas ou volumétricas. É pela relação específica entre o claro e o escuro, que num filme a preto e branco, o espectador escrutina as características volumétricas dos objectos ou corpos e consegue reconhecer pelas variações de iluminação as suas diferentes superfícies. Se não constatar variações, o espectador será imediatamente remetido para a percepção de se tratar de um mesmo objecto ou corpo. A variação da intensidade com que determinado objecto recebe a luz é também responsável pela transmissão ao espectador de informações relativas à posição no espaço dos objectos. Assim, quanto mais perto da luz estiver o objecto mais intensa é a manifestação de luminosidade na sua superfície e mais evidente será a projecção no espaço da sua sombra. A sombra, como vimos atrás, característica de primordial importância na austera definição estética do Expressionismo Alemão e do Cinema Noir, é, podemos assim definir, como uma zona escura que se forma pela ausência parcial da luz como consequência da existência de um obstáculo. A sombra, que só existe se existir uma fonte de luz, tem um papel de primordial importância no aspecto organizativo da percepção visual do espaço fílmico, ocupa todo o espaço atrás de um objecto e muda de posição consoante o posicionamento da fonte de luz e o posicionamento do observador. Poderá, de igual forma, apresentar vários tamanhos dependendo da distância em relação ao corpo que bloqueia a luz e da distância da luz em relação ao corpo. Rudolf Arheim distingue as sombras próprias das sombras projectadas

“As sombras próprias acham-se diretamente nos objetos por cujas formas, orientação espacial e distância da fonte luminosa são criadas. As sombras projectadas são lançadas de um objeto sobre um outro ou de uma parte sobre uma outra do mesmo objecto. (...) A sombra própria é uma parte integrante do mesmo objeto, tanto assim que na experiência prática

¹⁹⁶ Tradução livre a partir do original em Inglês.

geralmente não é notado, mas serve simplesmente para definir volume. Uma sombra projetada, por outro lado, é uma imposição de um objeto sobre um outro, uma interferência na integridade do receptor.” (Arnheim, 1997, p. 304)

Não tendo uma existência palpável, raramente na nossa vivência diária prestamos atenção à sombra, no entanto, Roberto Cassati, no seu livro *Shadows*, destaca a sua importância para o registo dos objectos:

“Nós não costumamos notar as sombras. Quando o nosso sistema visual está ligado e a funcionar normalmente nós vemos árvores e cadeiras, e animais correndo: nós ignoramos as sombras. Sabemos que as informações sobre as sombras estão em algum lugar registadas no nosso cérebro porque, se não fosse por via das sombras, os objetos pareceriam pairar no ar e perderiam a sua solidez. Devemos explicitamente prestar atenção a sombras para registrá-los. Isto é interessante porque sombras em si são bastante visíveis: há uma mudança brusca no brilho onde quer que haja uma sombra no nosso campo de visão. As sombras fazem todo o possível para agarrar a nossa atenção. E, no entanto, no final, elas estão apenas figurantes no filme de nossa percepção¹⁹⁷.” (Casati, 2004, pp. 204-205)

Apesar de raramente prestarmos atenção às sombras, não podemos deixar de constatar que, apesar de tudo, a sombra surge no Ocidente fortemente associada ao desconhecido e ao medo. Nos seus filmes, Alfred Hitchcock procurava “uma iluminação sombria e sombras profundas a fim de despertar na plateia o temor do inesperado.” (Knight, 1970, p. 154). Hitchcock não foi caso único, no cinema é um dado universalmente adquirido que a sombra é conotada com o negativo, o maligno, o desconhecido e o incerto, tudo características que, como vimos, por exemplo, o Expressionismo Alemão e o Cinema Noir tão bem assimilaram. Já Platão, na sua alegoria da caverna, metaforiza a sombra ligando-a a algo negativo, algo que é apenas o reflexo da realidade e não a própria realidade. Algo que, reflectindo a realidade, apresenta-se no entanto como falso por apenas reflectir a realidade de algo sem efectivamente nunca o ser. A sombra, apresentando-se no entanto como uma prova cabal da existência física e concreta de algo ou alguém e reveladora da posição dos objectos no espaço, pode no entanto induzir aquele que observa em erro. Atente-se aos clássicos jogos de sombra chineses onde a justaposição das mãos, por exemplo, pode

¹⁹⁷ Tradução livre a partir do original em Inglês.

indiciar por via da sombra a presença das mais variadas formas conhecidas da vivência humana.

A interpretação expressiva da sombra na visão oriental é consideravelmente diferente, ou porque não afirmar, oposta da visão ocidental. No oriente procura-se o belo no escuro da sombra e rejeita-se o brilho que o cândido branco transmite. No seu livro *Elogio da Sombra*, o japonês Junichiro Tanizaki é muito claro ao descrever um certo mal-estar que na sociedade oriental o brilho provoca:

“De uma forma mais geral, observar um objecto reluzente transmite-nos um certo mal-estar. Os ocidentais usam, mesmo para a mesa, utensílios de prata, de aço, de níquel, que costumam polir para os fazerem brilhar, enquanto que nós temos horror a tudo o que reluz desta maneira. Também nos acontece, é certo, servirmo-nos de vasilhas, taças, frascos de prata, mas estamos longe de os polir como eles o fazem. Muito pelo contrário: rejubilamos quando vemos as suas superfícies escurecerem e, com a ajuda do tempo, enegrecerem completamente; não há casa alguma onde uma criada insensata não receba uma reprimenda por ter puxado o lustro a um objecto de prata coberto de uma preciosa patine.” (Tanizaki, 1999, p. 20)

Junichiro Tanizaki vai ainda mais longe na descrição do repúdio que o branco e o brilho provocam no dia-a-dia dos orientais:

“(…) sempre pensei que as paredes de um quarto de hospital, as roupas médicas, os instrumentos cirúrgicos não deviam, quando o paciente é japonês, ter esse brilho metálico ou essa brancura uniforme, mas sim cores um pouco mais sombrias e mais suaves.

(…)

Se detestamos ir ao dentista, isso deve-se, em parte, à repulsa que nos inspira o barulho da broca esburacando o dente, mas a culpa também é do nosso pavor face à superabundância de instrumentos de vidro e de metal ofuscantes.” (Tanizaki, 1999, p. 23)

No oriente, pelo exposto por Junichiro Tanizaki, respeita-se de forma inequívoca o papel da luz natural, procurando por todos os meios evitar perturbar a natureza. No interior das casas, a sombra subtilmente elegante, marca presença garantindo, num ambiente suave, homogêneo e delicado, “profundidade, sobriedade e densidade” (Tanizaki, 1999, p. 25) aos objectos. Uma identificação cultural com a sombra, em perfeita harmonia com a natureza, que remonta a várias gerações “porque foi aí que os nossos

antepassados se mostraram geniais: souberam conferir ao universo da sombra deliberadamente criada delimitando um espaço rigorosamente vazio, uma qualidade estética superior à de qualquer fresco ou decoração. Aparentemente, trata-se apenas de um puro artifício, mas de facto as coisas são muito menos simples que isso.” (Tanizaki, 1999, p. 35) “Aquilo a que chamamos o belo não é normalmente mais que uma sublimação das realidades da vida, e foi assim que os nossos antepassados, obrigados a viver quer quisessem quer não em divisões escuras, descobriram um dia o belo no meio da sombra, e depressa utilizaram sombra para obter efeitos estéticos.” (Tanizaki, 1999, p. 31).

Pelo exposto nas últimas páginas, concluímos que a iluminação pode fazer sobressair o significado de uma composição fílmica, ora ocultando pela sombra o dispensável ora fazendo sobressair o efectivamente relevante através da iluminação. A sombra, fruto da luz, apresenta características de relevo estético ainda que com diferentes interpretações, consoante a visão oriental ou ocidental. Pela profundidade transmite-se uma impressão de realidade através da tensão latente entre dois pontos que num mesmo enquadramento aparentam distanciamento entre si. O registo a preto e branco, pelas nuances e contrastes que apresenta por via de uma hábil manipulação da luz, traduz-se numa estética que diverge da realidade visível do dia-a-dia o que lhe confere características de uma certa abstracção pautada por um inteligente jogo de luz e sombra. Em suma, “depois do trabalho de câmara, a iluminação constituiu o segundo elemento criador da expressividade da imagem e sua importância é extrema, embora seja desprezada: seu papel, com efeito, não aparece directamente aos olhos do espectador desprevenido, pois contribui, sobretudo, para criar a «atmosfera», elemento dificilmente analisável.” (Martin, 2005, p. 49)

CONCLUSÃO

Pela análise atenta da história do cinema concluímos que o cinema, nascido a preto e branco por imperativos de ordem técnica, muito rapidamente se tornou numa arte cobiçada pela indústria com intuitos profundamente comerciais. Na ânsia de chegar a um maior número de espectadores, e consequente incremento de proveitos comerciais, a indústria cinematográfica procurou, com a urgência possível, dotar os filmes, primeiro com som e, posteriormente, com as então chamadas “cores reais”. As três décadas que se seguiram ao ano de 1896 ficaram marcadas por todo um manancial aventureiro de pequenas inovações que, todas juntas, haveriam de dotar o cinema de som, em 1928, e de cor, em 1935. Grandes mudanças na forma de ver, ouvir e fazer cinema que, sobretudo no caso do sonoro, haveriam de provocar profundas rupturas nos modelos de produção e fazer temer um certo esvaziamento das imagens que passavam agora a dividir protagonismo com o som, minimizando enormemente o processo de percepção e interpretação do espectador.

Se a chegada do som ao cinema efectivamente catalisou o público que militantemente acorreu em massa às salas em busca da contemplação da novidade, a chegada da cor não se haveria de pautar por uma semelhante receptividade. Pelos testemunhos escritos da época constatamos que o grande público não se mostrou muito efusivo com a chegada da cor e não se deslocou em grande massa às salas de cinema para contemplar as coloridas imagens em movimento. Prova-se que o imperativo da procura da cor para o cinema não se baseou numa manifesta clara necessidade do público mas antes de uma clara motivação da indústria que procura constantemente provocar impacto por via da novidade. Obviamente que os próprios pioneiros Irmãos Lumière haveriam de, ainda no século XIX, trilhar o caminho da colorização de frames, naquela que claramente se evidencia como uma motivação, não de cariz comercial, mas sim de puro prazer pela inovação técnica. Recorde-se que, tal como escrito nas páginas anteriores, os Irmãos Lumière nunca acreditaram sequer na viabilidade comercial do seu cinematógrafo. Também Georges Méliès, o mágico, o homem espectáculo, colorizando manualmente frames dos seus filmes, desde cedo demonstrou grande interesse pela cor, de preferência em harmónica conjugação com toda uma panóplia de primários, mas na altura

inovadores, efeitos especiais. Uma utilização cromática ao serviço da espectacularidade e em clara conjugação com a procura pelo lucro de bilheteira que, também por esta altura, motivava a *Société Pathé Frères* a investir fortemente em novos e inovadores processos de colorização que apresentavam já características fortemente indiciadoras de uma certa motivação por uma industrialização da arte cinematográfica.

Em sentido claramente oposto, rejeitando a procura da cor por via de qualquer tipo de colorização e procurando chegar a um público distinto e culturalmente evoluído, a *Le Film d'Art*, empresa fundada por Paul Laffitte, adaptava ao cinema grandes obras da literatura e criava assim, de forma pioneira, um conceito muito claro de cinema de autor. Um cinema associado a uma expressão assumidamente artística, em claro antagonismo para com o conteúdo narrativo e temático dos filmes que vinham até então a ser produzidos e que, por isso mesmo, em consequência, se demarcava desde logo das grandes massas de público. Por rejeitar privilegiar uma produção vocacionada especialmente para o grande público e por não ambicionar exclusivamente um cinema espectáculo, a *Le Film d'Art* não associava à cor um propósito verdadeiramente artístico mas porventura um propósito claramente comercial e de espectacularidade primária. Por dispensar de forma clara e evidente qualquer tipo de processo de colorização de película, a importância da *Le Film d'Art* no contexto monocromático do cinema é, concluímos, de extrema relevância, por neste momento ter, implicitamente, passado a associar o cinema a preto e branco a um conceito de expressão artística e autoral e o cinema a cores, por outro lado, a uma massificação fortemente vocacionada para o espectáculo, onde parecem acima de tudo imperar os valores mercantilistas que, ainda hoje, norteiam a indústria do cinema a nível mundial. O pioneirismo do conceito de cinema de autor alcançado pela *Le Film d'Art* mantém-se, à luz dos dias de hoje, profundamente actual. Na verdade, ao contrário do que se passa com o cinema a cores, o cinema a preto e branco mantém-se actualmente distante das grandes massas de público e é, de igual forma, pouco atractivo para a rentabilidade financeira das indústrias do cinema e da televisão. Por outro lado a opção monocromática apresenta-se fortemente atractiva para um denominado cinema de autor, de clara expressão artística e altamente desvinculado de processos capazes de conduzir em primeira instância à obtenção de lucro.

Se a *Le Film d'Art* veio de forma pioneira, mas perfeitamente actual, conferir ao cinema a preto e branco uma tendência marcadamente autoral e de uma certa ruptura com as

tendências do mercado cinematográfico ao rejeitar a colorização de frames, *Becky Sharp*, o filme de Rouben Mamoulian, em 1935, com a utilização do denominado *System 4* da *Technicolor*, veio de forma concludente libertar o cinema a preto e branco da tirana limitação técnica que o aprisionava. A partir de *Becky Sharp*, o cinema pôde manter-se monocromático ou adoptar a cor sem recurso a artimanhas de colorização manual, passando então, a partir deste momento, a caber ao realizador a suprema decisão. E o facto é que várias décadas depois o preto e branco continua a ser uma opção estética proeminente que não se extinguiu apesar da quantitativa supremacia da cor. É a partir desta constatação que nos posicionamos disponíveis para, ao longo deste trabalho de investigação, procurar auferir qual o fascínio que esta estética imprime no espectador. Mais, procuramos avaliar qual a particularidade desta estética a preto e branco, o que a torna distinta, como se relaciona com a realidade, o que a caracteriza e a evidencia, o que a aproxima ou, por outro lado, a afasta do espectador. Que estética é esta que atinge de forma distinta diferentes espectadores? De igual forma questionámo-nos sobre os motivos e intenções que estiveram na base da sua adopção por importantes movimentos cinematográficos que foram sucessivamente surgindo ao longo das décadas. Só depois de encontradas respostas para os problemas equacionados poderíamos efectivamente entender a validade, a pertinência e a actualidade da estética a preto e branco no cinema.

Com a chegada da cor liberta-se o cinema de todas as imposições técnicas que o mantinham monocromático. Filmar a preto e branco passa, como vimos, a assumir-se um acto de liberdade e de opção estética que, concluímos pela análise da história do cinema, se demonstrou sedutor e fortemente preponderante para movimentos e momentos da produção cinematográfica mundial como, entre muitos outros mais efémeros, o Neo-Realismo, o Cinema Noir ou a Nouvelle-Vague. Movimentos que, cada um à sua maneira e fiéis à sua contemporaneidade económico-social, investiram numa produção a preto e branco procurando alcançar um superlativo estético, uma provocadora e irreverente ruptura com os altamente dominadores mercados do cinema e da televisão ou uma naturalidade visual isenta de ruído colorido e capaz de testemunhar com extrema genuinidade a realidade vivida.

A colorização de filmes a preto e branco realizados no período posterior a 1935, em plena era da cor, é de facto, uma temática fortemente controversa e que, ao longo das últimas décadas, tem dividido de forma muito vincada, as posições dos mais variados

intervenientes no fenómeno cinematográfico, quer ligados à indústria quer ligados a um cinema rotulado de independente. Pela nossa parte, argumentamos que, após 1935, com a chega da cor ao cinema por via da *Technicolor*, os filmes produziram-se a preto e branco fruto de uma clara motivação artística do seu autor e concluímos que, colorizá-los significa alterar a sua motivação criadora. O processo de colorização de filmes rodados a preto e branco já na vigência da cor, assume-se, de acordo com o nosso ponto de vista, como uma clara invasão autoral só justificada por uma ânsia puramente comercial. Em nome de uma aparente busca pela modernidade, muitas vezes rotulada de restauro fílmico, ao longo de várias décadas e até no momento actual, grandes clássicos do cinema a preto e branco vão sendo usurpados da sua essência expressiva ao adquirirem uma colorização que se demonstra invasiva e, mais ainda, dotada de um estranho arbítrio interpretativo cromático consoante aquele que conduz o processo técnico. Um filme colorizado sem autorização do seu autor revela-se, ao nosso olhar, um acto de violação autoral e é pura falácia semântica classificar de restauro o processo de colorização fílmica, pois na verdade este não se trata de um processo de procura pelo restabelecimento do estado inicial da obra mas sim, pelo contrário, de alteração do estado original.

No imaginário colectivo, sobretudo ocidental, a demarcação entre o preto e o branco é efectiva e claramente adquire significados opostos. O conforto e a serenidade associada ao branco contrastam grandemente com o cariz negativo associado ao preto. Esta inteligibilidade diferenciadora que impera no quotidiano foi também, e vem sendo ainda, transposta para a imagética cinematográfica. Uma imagética, ao longo da história, repleta de figuras mordazes, pecaminosas, viscerais ou, por outro lado, imaculadas e dotadas de características que as tornam, sumariamente, dóceis e apazíveis.

A dialéctica de significantes entre o preto e branco, fortemente impulsionada por factores de índole cultural extravasa o universo cinematográfico. O mundo da moda, da publicidade, da música e até, mais recentemente, dos videojogos, cada um à sua maneira e de acordo com as possibilidades que as características e, ou, limitações dos seus meios proporcionam, adoptam padrões comunicacionais que claramente procuram demarcar ou mesmo radicalizar, por via do extremo confronto de significantes, a inteligibilidade do preto e do branco. Uma inteligibilidade que muitas vezes varia consoante o contexto comunicacional em que cada um se insere e o objectivo que se pretende alcançar.

Assim, por exemplo, o preto, em ambiente publicitário, pode assumir conotações associadas à sobriedade, austeridade, gravidade e tensão ou, por outro lado ao luxo, à sofisticação, ao prestígio e à luxúria, aqui numa clara invasão do universo cromático onde cores como o vermelho ou, por exemplo, o dourado assumem por norma uma grande preponderância.

Numa imagem a preto e branco podemos afirmar que a cor está presente numa espécie de fora de campo. Um fora de campo ainda que dentro do quadro. Uma presença cromática não imposta na imagem mas, em vez disso, sugestionada. Ao proporcionar ao espectador a possibilidade deste colorizar mentalmente as imagens que percepção, o preto e branco envolve o indivíduo ao torná-lo participante activo no processo de criação. Consoante a sua capacidade de percepção e consequente procura de associações na sua memória pessoal que conduzam a uma interpretação, resultado das vivências e conhecimentos adquiridos ao longo da vida, o indivíduo conduzirá o seu processo mental associativo para um objectivo que passará pela concretização de uma colorização mental de imagens que serão certamente tão únicas e distintas como tão únicas e distintas são as características de cada indivíduo. Concluimos que o preto e branco, ao não impor à imagem uma crominância, transfere para o espectador uma possibilidade de criação. O espectador apropria-se da imagem e coloriza-a mentalmente passando, ainda que metaforicamente, a deter créditos autorais da criação que, assumidamente, também é sua. A cor não pertence, pois, fisicamente aos objectos retratados na imagem mas sim é entendida em resultado de uma muito complexa actividade perceptiva do sujeito que vai muito para além do simples acto de olhar e ver. O preto e branco apresenta-se desta forma, como uma estética de liberdade, ao não impor a cor, e uma estética que poderemos classificar de partilha ao proporcionar ao receptor a possibilidade criativa da colorização mental. Esta característica conferida à estética do preto e branco afigura-se uma clara mais-valia diferenciadora relativamente à cor.

Ao solicitar ao espectador um papel activo, o preto e branco acarreta o pressuposto de que o espectador está disponível e motivado para a função que lhe é conferida. Caso este pressuposto se mostre falido o espectador rejeita a obra em detrimento de outra que não exija tanto de si. Um espectador disponível e motivado para a estética monocromática é seguramente um espectador pouco sensível a preconceitos e, sobretudo, dotado de hábitos e conhecimentos da envolvente cinematográfica.

Conhecimentos dos fundamentos do cinema nas suas mais variadas vertentes, sejam elas históricas, gramaticais ou, puramente estéticas. Festivais, cineclubes, escolas de cinema e demais associações de cariz cultural são potenciadoras não só da criação de públicos formados, interessados e disponíveis, mas também de sujeitos capazes de criar e desenvolver projectos que, pelas suas distintas características monocromáticas, se afastem daquilo que habitualmente seduz o público de massas, carente de espectáculo, divertimento rápido e habituado apenas à recepção passiva de evidências cognitivas transportadoras quer de informação visual quer auditiva. A subsistência e, porventura, ampliação do impacto do cinema a preto e branco no actual panorama cinematográfico mundial, depende também e em grande escala, concluímos, da perseverança e envolvimento criativo dos realizadores e demais intervenientes no processo de produção. Uma perseverante coragem que passa por um consciente e comercialmente arriscado ímpeto produtivo muito pouco consentâneo com os reais interesses comerciais das indústrias que imperam no meio. Produzir a preto e branco, no contexto histórico actual, para além de uma forte motivação estética é, resumidamente, um delicado, militante e muito corajoso acto de risco financeiro que terá necessariamente de ser colmatado com um certo voluntarismo dos intervenientes em todo o processo da produção para que o projecto e, acima de tudo, a viabilidade futura do produtor ou empresa produtora, não dependa única e exclusivamente do retorno financeiro da obra.

Vivemos num mundo que aos nossos olhos se apresenta profusamente colorido, é um facto. Tudo aquilo que observamos à nossa volta apresenta-se-nos a cores. Por tal facto, parece-nos indiscutível, que um filme a cores tem a capacidade de aproximar um sujeito da sua colorida realidade diária. Por seu turno, e em sentido contrário, um filme a preto e branco, por não partilhar com o sujeito o mesmo código intelectual, afasta-o do pretensioso acto de estabelecer evidentes relações cromáticas com os objectos do mundo circundante. É também a partir desta constatação que podemos atribuir ao filme a cores uma capacidade mimética para com a vida que, em grande escala, se apresenta altamente satisfatória para o denominado grande público pouco receptivo a necessários e, por vezes, complexos exercícios perceptivos. Nesta equação, caberá ao filme a preto e branco, pouco massificado quando comparado com a cor, um papel vulgarmente caracterizado por potencialmente mais artístico, mais livre de constrangimentos miméticos e muito mais disponível para distintas e alternativas interpretações. Por via do preto e branco, privilegiam-se sombras, texturas, volumetrias e formas, mostra-se o

essencial e convoca-se o espectador para um apurado trabalho de percepção que muito tem de reflexivo e cativante ainda que porventura mais exigente quando comparado com o mesmo trabalho exigido para com as mais banalizadas e, porque não afirmar, formatadas e altamente massificadas imagens coloridas. Pela via monocromática suaviza-se a realidade, reduz-se a verosimilhança com o mundo em redor e obtém-se um registo que poderemos classificar como mais rigoroso, claro e, sobretudo, objectivo por se apresentar isento de imposições e constrangimentos cromáticos que muitas vezes se apresentam como factor de clara distração para o espectador. Uma cor que se impõe e que se apresenta demasiado presente, decorativa ou extravagante resulta num claro ruído que distrai o espectador e o afasta da composição formal.

A convivência simultânea, num mesmo registo, da cor com o preto e branco é algo vulgarmente observável quando se pretendem alcançar determinados objectivos sobretudo de índole narrativo. Como recurso narrativo manipulado e construído no processo de pós-produção, o *flashback* altera a linearidade temporal da narrativa e remete o espectador para uma associação de imagens a recordações de uma determinada personagem. A diferenciação temporal presente / futuro é muitas vezes alcançada ou reforçada por via da utilização simultânea da cor com o preto e branco, onde muito mais vulgarmente, mas não exclusivamente, o preto e branco é conotado com um tempo passado e a cor com um tempo presente. De igual forma, a delineação diferenciadora de distintos ambientes ou universos narrativos, factuais ou oníricos, é concretizada pela utilização simultânea da cor com o preto e branco. O hibridismo cromático, chamemos-lhe assim, propicia uma catalogação diferenciadora de estados díspares onde o preto e branco ou a cor podem distintivamente remeter o espectador para ambientes de tensão latente, universos utópicos ou fantasiosos e vivências distintas. Pela utilização simultânea da cor e do preto e branco na mesma sequência de fotogramas procura-se também distinguir determinado ou determinados elementos do conjunto atribuindo-lhes um carácter diferenciador, evidenciando a sua actuação ou características e pontuando por vezes um estilo criativo.

François Truffaut, geneticamente envolvido com a *Nouvelle-Vague*, ostracizava a utilização da cor no cinema por considerá-la, do ponto de vista estético e conceptual, demasiado fiel ao real. Sobretudo nos primeiros anos da *Nouvelle-Vague*, François Truffaut insurgiu-se contra o fatalismo cromático do cinema, declarando-se inimigo da cor por considerá-la demasiado documental e dotada de uma certa fealdade castradora

para o cineasta que vê eliminada a última barreira de separação entre o filme ficcionado e a realidade contemplada no dia-a-dia. Para avaliar estas considerações de Truffaut, e no âmbito deste trabalho de investigação, *Entre Preto e Branco – Para uma Estética Monocromática depois do Technicolor*, propusemo-nos produzir um documentário a preto e branco procurando registar com a naturalidade e objectividade documental possível o trabalho de sete actores em pleno processo de adaptação ao teatro da obra poética *A Invenção do Amor* de Daniel Filipe. Com este trabalho prático procuramos materializar o nosso entendimento sobre o preto e branco, as suas características formais e estéticas. Procuramos estabelecer um diálogo com o espectador apesar de conscientes de que apenas conseguiríamos alcançar um determinado segmento, o dos espectadores disponíveis para um jogo perceptivo em permanente evolução entre a luz e a sombra, o preto e o branco. Um processo de vários meses procurando registar todas as emoções dos actores, suas cadências e inflexões criativas, dúvidas, partilhas, discussões e ansiedades e sempre rejeitando intervir activamente em qualquer parte do processo de observação documental. Alicerçamos as nossas intenções de produção nas definições de Bill Nichols para os vários tipos de documentário e procuramos produzir um denominado documentário de observação, a preto e branco, minimizando o impacto físico do aparato técnico no local de filmagem e procurando, porventura utopicamente, passar absolutamente despercebido ao olhar dos actores. Procuramos filmar ao correr dos acontecimentos em busca de uma naturalidade totalmente isenta da intervenção do realizador. Porém, e já na fase de pós-produção, perante o visionamento, análise e reflexão sobre as centenas de horas de imagens registadas, constatamos que pelo facto de termos optado por registar a preto e branco, por si só, já havíamos perpetrado um acto de clara intervenção no registo do observado. Estávamos pois definitivamente afastados da definição de Bill Nichols para um tipo de documentário chamado de observação. Concluímos que o que havíamos registado também não se enquadrava em nenhuma outra definição de documentário: expositivo, reflexivo, poético, participativo ou performativo e por isso não era catalogável nas definições de Nichols. Constatamos que, efectivamente, a utilização do preto e branco não potencia, ao contrário do que acontece com a cor, um acesso facilitado à realidade. Validamos as afirmações de François Truffaut e concluímos, de igual forma, que um registo a cores é o que melhor se adapta a uma necessidade documental. A utilização do preto e branco no cinema, ao invés de conduzir o espectador para uma melhor inteligibilidade perceptiva da realidade,

conduz antes a uma potencialização das características formais daquilo que é registado. O preto e branco parece também induzir o realizador a uma certa transgressão, quer do ponto de vista narrativo quer do ponto de vista estético, pela condução de um irreverente e, muito cativante, jogo de luz e sombra. A riqueza monocromática das imagens que contemplamos no processo de pós-produção, levou-nos a concluir que o preto e branco, pela liberdade interpretativa que proporciona ao espectador, afasta-o tendencialmente de um cariz de evidência documental clássica e propicia antes todo um percurso perceptivo de resistência mimética ao mundo que nos rodeia.

Pela intensa experienciação materializada no trabalho prático desenvolvido no âmbito deste estudo, ficamos conscientes e verdadeiramente esclarecidos quanto ao facto de que a utilização do preto e branco no cinema é, antes de mais, um acto de profundo respeito pela liberdade perceptiva, interpretativa e criativa do espectador. É um acto de manipulação da representação das características dos objectos enquadrados por via de um consciente e ponderado diálogo da luz com a escuridão onde se ocultam ou revelam de forma consciente, impactante, distinta e às vezes sóbria as suas características ao nível da forma, volume e textura. É entender e implementar o potencial expressivo da iluminação que se assume no preto e branco como um recurso fértil, lícito e propulsor na criação de ambientes distintos e impactantes espaços cénicos e pictóricos. É procurar envolver o espectador numa aura de um certo mistério, quase místico, onde nem tudo é mostrado e muito se oculta nas sombras. É ousar seduzir o espectador, não por via da fealdade castradora conferida à cor, factor também dispersivo por muitas vezes decorativo, mas antes, e pelo contrário, por intermédio de um muito expressivo impacto estilístico monocromático que confere aos objectos uma extraordinária beleza latente que manifestamente reside entre o preto e o branco e que tanto difere da vivência sensorial que o espectador experimenta no seu dia-a-dia. É procurar conduzir de forma subtil a atenção do espectador para o importante e essencial, no encalce de uma observação comprometida, rigorosa, intensa, séria e circunspecta onde se procuram agudizar no espectador sensações de emoção por via, muitas vezes, de uma austera e sóbria dicotomia de extremos. É procurar, pela precisão, dominar e tirar o máximo partido da luz, perseguindo objectivamente alcançar um ambiente muitas vezes distinto e intenso, propício para múltiplas interpretações e dotado de uma certa abstracção pontualmente suporte para representações de distintos ambientes narrativos ou mesmo oníricos. É procurar transmitir uma série de intensas, atraentes, afectivas e

envolventes sensações que parecem conduzir a uma óbvia definição de atmosfera filmica. Apresentando-se como um elemento tipicamente afectivo de um filme, a atmosfera filmica, altamente potenciada por um registo a preto e branco, posiciona-se no domínio do intangível e não representável das sensações e, por isso mesmo, muito difícil de quantificar ou mesmo classificar. A atmosfera filmica, não sendo evidentemente do domínio exclusivo do registo a preto e branco, é, diríamos, algo que o monocromático reforça e proporciona distintivamente a cada espectador. Apresenta-se como uma diferente mas impactante e, de certa forma duradoura e subjectiva sensação para o espectador que, confrontado com as imagens, estabelece com elas laços empáticos assentes numa revisitação das suas experiências vividas e que se manifestam através de uma recepção de clara subjugação emocional que conduz de forma reactiva a uma série de distintas emoções, por exemplo, de angústia ou medo, tristeza ou felicidade, conforto ou desconforto. O potencial e a força estética do registo a preto e branco é, concluímos, factor favorável para uma atmosfera cinematográfica que, envolvendo o espectador, retira-lhe uma certa autonomia ao transportá-lo de forma quase hipnótica para uma dimensão profundamente dominada por sensações que conduzem a uma panóplia de intensas emoções.

A evidente massificação do cinema a cores, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, haveria de reservar para o preto e branco um papel de maior abstracção onde uma maior liberdade estética do realizador é contemplada. Na verdade, foi a chegada da cor que proporcionou ao cinema a preto e branco uma maior liberdade na criação, libertando-o de limitativos condicionalismos relacionados com o registo mimético do mundo real que passou então a ser domínio de excelência da cor. O cinema a preto e branco, concluímos, dotado de vincadas características estéticas, pela sua característica monocromática, afasta-se em larga medida da consensual e generalizada definição de natural e, por isso, autonomiza-se pela divergência manifestada na representação do mundo real.

O preto e branco apresenta-se como uma estética própria, independente da cor, longe de um massivo interesse quer do ponto de vista da produção quer do ponto de vista da recepção, mais longe ainda de um interesse do ponto de vista comercial mas, apesar de tudo, mais próxima de um cinema independente, de autor e fortemente apreciado por um número de indivíduos que por comparação se apresenta em muito menor número.

Um certo revivalismo ou reinvenção do cinema assim como a procura de uma fuga para a massificação cromática que se vem impondo nas últimas décadas tem, nos últimos anos, vindo a garantir a subsistência e em alguns casos mesmo a conduzir a um implemento na produção de cinema a preto e branco que continua, apesar de tudo, a ser produzido e apreciado por uma imensa minoria nos quatro cantos do mundo.

Ao longo deste trabalho de investigação procuramos reflectir e dar respostas à problemática que esteve na sua base. Um trabalho nem sempre facilitado dado que as inúmeras fontes consultadas muitas vezes manifestaram entre si evidentes discrepâncias e, por vezes, mesmo incongruências históricas. Este facto mostrou-se bastante evidente quando, por exemplo, se procurou atribuir o ano de produção ou nome do realizador a determinados filmes não acessíveis para visionamento. Conscientes de ser esta uma fragilidade deste trabalho de investigação, optamos, no entanto, por incluir o ano de produção e nome do realizador que nos pareceu mais provável por em maior número de referências consultadas. Como trabalho futuro, em complemento e aprofundamento do aqui escrito, parece-nos muito pertinente aprofundar as características do contemporâneo cinema a preto e branco confrontando-o com o cinema praticado por influentes movimentos monocromáticos como o Neo-Realismo, o Cinema Noir ou a Nouvelle-Vague. Desta forma poderemos averiguar se a estética do preto e branco está em mutação quanto às suas principais características ou se por outro lado se apresenta marcadamente estável ao longo das décadas. No presente trabalho procuramos definir a estética monocromática mas não avaliar a sua evolução caso esta tenha efectivamente existido.

BIBLIOGRAFIA

- Agel, H. (1983). *O cinema*. Porto: Livraria Civilização Editora.
- Alekan, H. (1984). *Dês Lumières e dès Ombres*. Paris: Lesycomore.
- António, L. (1994). *Lauro António apresenta...* Porto: Edições Asa.
- António, L. (1998). *A Memória das Sombras*. Porto: Campo das Letras.
- Arnheim, R. (1957). *A arte do cinema*. Lisboa: Edições 70.
- Arnheim, R. (1997). *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Aumont, J. (1995). *A Estética do Filme*. Campinas: Papirus.
- Aumont, J. (2004). *O Olho Interminável: Cinema e Pintura*. São Paulo: Cosac Naify.
- Aumont, J. (2009). *A imagem*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Aumont, J., & Marie, M. (2009). *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Balász, B. (1983). A Face do Homem. In I. Xavier (Org.), *A Experiência do Cinema* (pp. 92-96). Rio de Janeiro: Graal.
- Barbáchano, C. (1979). *O Cinema, Arte e Indústria*. Rio de Janeiro: Salvat.
- Barbosa, P. R. (2007). A primeira cor no cinema: Tecnologia e Estética do Filme Colorido até 1935. Dissertação apresentada ao curso de Mestrado da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, Brasil.
- Barthes, R. (2012). *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70.
- Basten, F. E. (2005). *Glorious Technicolor: the movies magic rainbow*. Camarillo: Technicolor, Inc.
- Bateson, G. (1987). *Natureza e Espírito: Uma Unidade Necessária*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Bazin, A. (1991). A evolução da linguagem cinematográfica. In A. Bazin, *O cinema: ensaios* (pp. 66 - 81). São Paulo: Editora Brasiliense.
- Bazin, A. (1992). *O que é o cinema?* Lisboa: Livros Horizonte.
- Benjamin, W. (1996). *Obras Escolhidas (Vol. I: Magia e Técnica, Arte e Política)*. São Paulo: Brasiliense.
- Bergala, A., Daney, S., & Toubiana, S. (1986). Passion, a Procura da Palavra. In L. R. Filho (org.), *Jean-Luc Godard* (pp. 52 - 81). Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora.

- Berger, J. (1996). *Modos de Ver*. Lisboa: Edições 70.
- Bergson, H. (2004). *Matière et Mémoire: Essai sur la Relation du Corps à L'Espirit*. Paris: Quadrige.
- Betton, G. (1987). *Estética do cinema*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, Ltda.
- Bresson, R. (2000). *Notas Sobre o Cinemaógrafo*. Porto: Porto Editora.
- Briselance, M.-F., & Morin, J.-C. (2011). *Gramática do cinema*. Lisboa : Edições Texto & Grafia.
- Burch, N. (1973). *Praxis do cinema*. Editorial Estampa.
- Burch, N. (1990). *La Lucarne de l'infini*. Paris: Nathan Université.
- Cabrita, A. (1996). 1895 / 1898: Mover a luz: As fronteiras de Edison. In A. Cabrita, J. Lopes, J. L. Ramos, & M. C. Ferreira, *Os anos do cinema*. Lisboa: Expresso.
- Campos, J. (1994). *A Caixa Negra - Discurso de um Jornalista sobre o Discurso da Televisão*. Porto: Edições Universidade Pessoa.
- Casas, Q. (2006). Rouben Mamoulian: a técnica ao serviço da arte. In M. C. Ferreira (Org.), *Rouben Mamoulian* (pp. 10 - 61). Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
- Casati, R. (2004). *Shadows: Unlocking their Secrets, from Plato to Our Time*. New York: Vintage Books.
- Cavell, S. (1979). *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge / Londres: Harvard University Press.
- Chatman, S. (2004). *Michelangelo Antonioni - A Filmografia Completa*. (P. Duncan, Ed.) Colónia: Taschen.
- Ciment, M. (1988). *Hollywood: Entrevistas*. São Paulo: Brasiliense.
- Collet, J., Delahaye, M., Fieschi, J.-A., Labarthe, A. S., & Tavernier, B. (1962, Dezembro). *Cahiers du Cinéma*, pp. 60 - 84.
- Costa, H. A. (1986). *Da lanterna mágica ao cinematógrafo*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Costa, H. A. (1988). *A longa caminhada para a invenção do cinematógrafo*. Porto: Cineclube do Porto.
- Cousins, M. (2005). *Biografia do Filme*. Lisboa: Plátano editora.
- Cunhal, Á. (2008). *Obras Escolhidas II - 1947-1964*. Lisboa: Editorial Avante.
- Damásio, M. (2010). *O Livro da Consciência*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Damásio, M. (2011). *O Erro de Descartes*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Da-Rin, S. (2004). *Espelho partido - Tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue.

- Davis, H. (2011). *Criatividade em Preto & Branco*. Rio de Janeiro: Editora Alta Books.
- Deleuze, G. (2006). *A Imagem-Tempo*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Deleuze, G. (2009). *A imagem - movimento - cinema I*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Deleuze, G. (n.d.). *Nietzsche*. Lisboa: Edições 70.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2008). *Mil Planaltos - Capitalismo e Esquizofrenia 2*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2010). *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34.
- Dietrich, M. (1986). *Marlene D*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Dubois, P. (1993). *O Acto Fotográfico e Outros Ensaio*. Campinas: Papirus.
- Duncan, P. (2003). *Alfred Hitchcock - A Filmografia Completa*. Colónia: Taschen.
- Edgerton, G. (2000). *The Germans Wore Gray, You Wore Blue*. Journal of Popular Film and Television.
- Espadinha, F. (1983). Nota sobre a Invenção do Amor. In D. Filipe, *A Invenção do Amor e Outros Poemas* (pp. 1-6). Lisboa: Presença.
- Farina, M., Perez, C., & Bastos, D. (2006). *Psicodinâmica das cores em comunicação*. São Paulo: Edgard Blucher.
- Farinelli, G. L., & Mazzanti, N. (1996). *Il colore nel cinema muto: problemi di restauro*. Bolonha.
- Faure, E. (2010). *A Função do Cinema e das Outras Artes*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Feeney, F. X. (2006). *Roman Polanski*. (P. Duncan, Ed.) Colónia: Taschen.
- Fellini, F. (2000). *Fazer um Filme*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Ferreira, C. M. (1990). *Truffaut e o Cinema*. Porto: Edições Afrontamento.
- Ferreira, C. M. (2011). *Cinema - Uma Arte Impura*. Porto: Edições Afrontamento.
- Filipe, D. (1983). *A Invenção do Amor*. Lisboa: Editorial Presença.
- Fischer-Mirkin, T. (2001). *O Código do Vestir: os Significados Ocultos da Roup Feminina*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Flichy, P. (1991). *Une histoire de la communication moderne*. Paris: La Découverte.
- Flusser, V. (2002). *A Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma Futura Filosofia da Fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Focillon, H. (1988). *A Vida das Formas*. Lisboa: Edições 70.

- Fourtier, H. (1889). *Manuel pratique de la lanterne de projection: description et conduite des appareils fabrication des tableaux agrandissements et fantasmagorie*. Paris: A. Laverne & Co.
- Francastel, P. (1998). *A Imagem, A Visão e a Imaginação*. Lisboa: Edições 70.
- Gardies, R. (2011). *Compreender o Cinema e as Imagens*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Geadá (Org.), E. (1985). *Estéticas do Cinema*. Lisboa: Dom Quixote.
- Geadá, E. (1987). *O Cinema Espectáculo*. Lisboa: Edições 70.
- Geadá, E. (1998). *Os Mundos do Cinema*. Lisboa: Editorial Notícias.
- Gheerbrant, J. C. (1994). *Dicionário de Símbolos*. Lisboa: Editorial Teorema.
- Gheerbrant, J. C. (2005). *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: Edições José Olympio.
- Gil, I. (2005). *A Atmosfera no Cinema: o Caso de A Sombra do Caçador de Charles Laughton entre o Onirismo e Realismo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Gillain, A. (1990). *O Cinema Segundo François Truffaut*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Goethe, J. W. (1996). *Doutrina das Cores*. São Paulo 1996: Nova Alexandria.
- Goldman, S. (1964). *Psicodinâmica das Cores*. Porto Alegre: Edições La Salle.
- Goleman, D. (1997). *Inteligência Emocional*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Goliot-Leté, A., Joly, M., Lancien, T., Mée, I.-C. L., & Vanoye, F. (2011). *Dicionário de imagem*. Lisboa: Edições 70.
- Gomes, S. C. (1993). *Uma Recuperação de Raíz: Cabo Verde na Obra de Daniel Filipe*. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco.
- Grazzini, G. (1985). *Fellini Por Fellini*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Hauser, A. (1958). *Teorias da Arte*. Lisboa: Presença.
- Haustrate, G. (1991). *O Guia do Cinema - Tomo 1 (1895 - 1945)*. Lisboa: Editora Pergaminho.
- Haustrate, G. (1991). *O Guia do Cinema - Tomo 2 (1946 - 1967)*. Lisboa: Editora Pergaminho.
- Hércules, L. C. (2011, Julho / Dezembro). Sob o Dominio da Cor: Cinema e Pintura em Le Bonheur (1965) de Agnès Varda. *O Mosaico - Revista de Pesquisa em Artes da Faculdade de Artes do Paraná*, pp. 67 - 77.
- Hertogs, D., & Klerk, N. D. (1996). *Disorderly order: colours in silent film. The 1995 Amsterdam Workshop*. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum.
- Herzog, W. (2009). Do Absoluto, do Sublime e da Verdade Exática. In G. Paganelli, *Sinais de Vida, Werner Herzog e o Cinema* (pp. 209-220). Lisboa: Edições 70.
- Hollander, A. (1989). *Moving Pictures*. Nova Iorque: Knopf.

- Ingram, R. (2004). *François Truffaut - A Filmografia Completa*. (P. Duncan, Ed.) Colónia: Taschen.
- Jeanne, R., & Ford, C. (1977). *História Ilustrada do Cinema 1 - O Cinema Mudo 1895 -1930*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- Jeanne, R., & Ford, C. (1977). *História Ilustrada do Cinema 2 - O Cinema Sonoro 1927 - 1945*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- Joly, M. (2008). *Introdução à Análise da Imagem*. Lisboa: Edições 70.
- Junior, W. B. (2007). Cinema e Evolução Tecnológica. Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Comunicação. Universidade Paulista UNIP. São Paulo, Brasil.
- Kandinsky, W. (1987). *La Gramática de la Creación, el Futuro de la Pintura*. Barcelona: Paidós.
- Kandinsky, W. (1996). *Curso da Bauhaus*. São Paulo: Editora Martins Fontes.
- Kandinsky, W. (1996). *Punto y Linea Sobre el Plano, Contribución al Análisis de los Elementos Pictóricos*. Barcelona: Paidós.
- Knight, A. (1970). *Uma História Panorâmica do Cinema*. Rio de Janeiro: Editora Lidador Ltda.
- Lapierre, M. (1946). *Anthologie du cinéma*. Paris: Nouvelle Édition.
- Lavrador, F. G. (1973). *Justificação Estética do Cinema*. Lisboa: Plátano Editora.
- Lax, E. (2011). *Conversas com Woody Allen*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Levinas, E. (1982). *Ética e Infinito*. Lisboa: Edições 70.
- Leyda, J. (1972). *Kino: A History of the russian and Soviet Film*. London: Allen and Unwin.
- Lindgren, E. (1963). *The Art of the Film*. New York: Macmillan.
- Lucas, G. (1988). George Lucas, Chairman of the Board, Lucasfilm, Ltd. *The Berne Convention: Hearings Before the Subcommittee on Patents, Copyrights and Trademarks* (pp. 482 - 490). Washington: U.S. Government Printing Office.
- Mamoulian, R. (2006). Alguns problemas na realização de filmes a cores. In M. C. Ferreira (Org.), *Rouben Mamoulian* (pp. 82 - 89). Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
- Mamoulian, R. (2006). Controlando a cor para efeitos dramáticos. In M. C. Ferreira (Org.), *Rouben Mamoulian* (pp. 138 - 151). Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
- Manuel, A. c. (1997). *Conservación y Restauración - Materiales, Técnicas y Procedimientos de la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Martin, M. (2005). *A Linguagem Cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro.
- Mascarello, F. (2006). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus Editora.

- Mast, G. (1977). *Film / Cinema / Movie: A Theory of Experience*. Nova York / Hagestorn / São Francisco / Londres: Harper and Row.
- McMahan, A. (2002). *Alice Guy Blanché: Lost Visionary of the Cinema*. New York: The Continuum International Publishing Group Inc.
- Menegaldo, G. (1999). O Ecrã Negro dos Nossos Terrors. In J. Marigny, *Drácula* (pp. 91 - 117). Lisboa: Pergaminho.
- Merleau-Ponty, M. (2002). *O Olho e o Espírito*. Lisboa: Vega.
- Metz, C. (1974). *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva.
- Mexia, P. (2000). A Porta Estrita. In R. Bresson, *Notas sobre o cinematógrafo*. Porto: Porto Editora.
- Michelli, M. d. (1991). *As Vanguardas Artísticas*. São Paulo: Martins Fontes.
- Misek, R. (2010). *Chromatic Cinema: A History of Screen Color*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Misek, R. (2013, Junho). A Cor Digital. *Revista Laika*, 1-38. Retrieved Julho 15, 2015
- Mora, C. J. (1988). *Mexican Cinema: Reflections of a society 1896 - 1988*. Los Angeles: University of California Press.
- Morin, E. (1970). *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Moraes Editores.
- Munsterberg, H. (1991). A Memória e a Imaginação. In I. Xavier (Org.), *A Experiência do Cinema* (pp. 36-45). Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Nacache, J. (2012). *O Ator de Cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Nacional, C. (1976). *Louis Lumière, Vida e obra dum inventor*. Lisboa.
- Neyrat, C. (2008). *François Truffaut*. Lisboa: Público, Comunicação Social, S.A.
- Nichols, B. (1994). *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B. (2005). A Voz do Documentário. In F. Ramos (Org.), *Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e Narratividade Ficcional*. São Paulo: Editora Senac.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus.
- Oliveira, L. M. (1999). Nouvelle Vague. In C. Portuguesa, *Nouvelle Vague* (pp. 14 - 19). Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Paganelli, G. (2009). *Sinais de Vida - Werner Herzog e o Cinema*. Lisboa: Edições 70.
- Pallasmaa, J. (2005). *The Eyes os the Skin*. Chichester: John Wiley and Sons, Ltd.
- Parkinson, D. (2014). *100 ideias que mudaram o cinema II*. Lisboa: Público, Comunicação Social, S.A.

- Penafria, M. (1999). *O filme documentário: história, identidade, tecnologia*. Lisboa: Cosmos.
- Pereira, I. B., & Ferreira, A. T. (2011, Jan./Jun.). A Cor Como Elemento Constitutivo da Linguagem e Narrativa Cinematográfica. *Unoesc & Ciência - ASHS*, 17 - 28.
- Pinto, A. d. (2001). *Psicologia Geral*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Portuguesa, C. (1999). Jean-Luc Godard. In C. Portuguesa, *Nouvelle Vague* (pp. 418 - 421). Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Potonniée, G. (1989). *Histoire de la découverte de la photographie et Daguerre, peintre et décorateur*. Paris: J. M. Place.
- QuidNovi - Edição e Conteúdos, S. (2005). *Hollywood, Prémios da Academia*. Matosinhos: QuidNovi - Edição e Conteúdos, SA.
- Renoir, J. (1974). *Ma Vie et Mes Films*. Paris: Flammarion.
- Rodrigues, A. (2005). A Vida Era o Écran. In C. Portuguesa, *François Truffaut - A Vida Era o Écran* (pp. 10 - 51). Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Rosset, C. (1988). L' Autre réalité. In C. B. Carcassonne, *Le cinéma* (pp. 183 - 186). Paris: Bordas.
- Sadoul, G. (1983). *História do Cinema Mundial - I*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Sadoul, G. (1993). *Dicionário dos Cineastas*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Salgado, S., & Francq, I. (2014). *Da Minha Terra à Terra*. Sintra: Individual.
- Santos, L. G. (1981). *Desregulagens: educação, planejamento e tecnologia como ferramenta social*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Sanzio, A., & Thirard, P.-L. (1988). *Luchino Visconti*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Sarris, A. (2006). Rouben Mamoulian à conversa com Andrew Sarris, 1966. In M. C. Ferreira (Org.), *Rouben Mamoulian* (pp. 90 - 105). Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
- Seguin, L. (1999). *L'Espace du cinéma (hors-champ, hors-d'oeuvre, hors-jeu)*. Toulouse: Ombres / Cinéma.
- Sievernich, C. (Producer), & Wenders, W. (Director). (1982). *O Estado das Coisas* [Motion Picture].
- Silver, A., & Ursini, J. (2004). *Film Noir*. (P. Duncan, Ed.) Colónia: Taschen.
- Smith, N. M. (2004). *O Pretinho Básico - A Verdadeira História dos 10 Favoritos da Moda*. São Paulo: Planeta do Brasil.
- Sontag, S. (2004). *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras.

- Spergel, M. (2006). Reinventando a realidade: a arte e a vida de Rouben Mamoulian. In M. C. Ferreira (Org.), *Rouben Mamoulian* (pp. 62 - 73). Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
- Stam, R. (2000). *Film Theory an Introduction*. Massachusetts: Blackwell Publishers.
- Stanislavski, C. (2001). *A Construção da Personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Stephenson, R., & Debrix, J. R. (1969). *O cinema como arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.
- Street, S. (2013, Junho). Consciência das Cores: Natalie Kalmus e o Technicolor na Grã-Bretanha. *Revista Laika*, pp. 1 - 38.
- Strick, P. (1963). *Antonioni (Motion Monograph)*. Londres: Motion Publications.
- Tanizaki, J. (1999). *Elogio da sombra*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Tarkovsky, A. (1991). *Time within time*. Calcutta: Seagull Books Limited.
- Tarkovsky, A. (1994). *Time Within Time, The Diaries 1970-1986*. Londres: Faber & Faber.
- Tarkovsky, A. (2002). *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes.
- Tarr, B. (Director). (2011). *O cavalo de Turim* [Motion Picture].
- Tiski-Franchowiak, I. (2000). *Homem, comunicação e cor*. São Paulo: Ícone.
- Torres, M. J. (2006). O Mamoulian Touch ou a Arte Suprema do Musical Integrado. In M. C. Ferreira (Org.), *Rouben Mamoulian* (pp. 106 - 127). Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
- Toulet, E. (1988). *Cinématographe Invention du Siècle*. Gallimard.
- Townsend, B. (2002). *Introdução à estética*. Lisboa: Edições 70.
- Truffaut, F. (1987). *Le Plaisir des Yeux*. Paris: Flammarion.
- Usai, P. C. (2000). *Silent Cinema: an introduction*. Londres: British Film Institute.
- Vacche, A. D., & Prince, B. (2006). *Color: The Film Reader*. Londres: Routledge.
- Vanoye, F., & Goliot-Lété, A. (1994). *Ensaio sobre a Análise Filmica*. São Paulo: Papirus.
- Viñas, S. M. (2003). *Teoría Contemporánea de la Restauración*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Vinci, L. D. (1998). *The Notebooks of Leonardo Da Vinci*. New York: Oxford University Press.
- Weber, R. (1996). *On the Aesthetics of Architecture: A Psychological Approach to the Structure and the Order of Perceived Architectural Space*. England: Avebury.
- Wiegand, C. (2013). *Federico Fellini - A Filmografia Completa*. (P. Duncan, Ed.) Colónia: Taschen.

Winston, B. (1995). How Are Media Born and Developed? In J. D. Downing, *Questioning the Media: A Critical Introduction*. Londres: Sage.

Xavier, I. (1977). *O Discurso Cinematográfico: a Opacidade e a Transparência*. São Paulo: Paz e Terra.

WEBSITES CONSULTADOS

- A Invenção do Amor e outros Poemas*. In *Infopédia*. (2013). Acedido em 5 de Dezembro de 2013, de Infopédia: [http://www.infopedia.pt/\\$a-invencao-do-amor-e-outros-poemas](http://www.infopedia.pt/$a-invencao-do-amor-e-outros-poemas)
- Bigelow, E. (2013). *Woodkid: A Musical Master in the Making*. Acedido em 8 de Junho de 2015, de Untucked: <http://www.untuckedmagazine.com/interviews/woodkid-a-musical-master-in-the-making>
- Bulcão, L. (2013). *Sebastião Salgado explica o planeta em branco e preto que traz ao Rio*. Acedido em 1 de Julho de 2015, de G1 Rio de Janeiro: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2013/05/sebastiao-salgado-explica-o-planeta-em-branco-e-preto-que-traz-ao-rio.html>
- Coelho, A. P. (2008). *A Depressão Portuguesa por Tiago Guedes e Frederico Serra*. Acedido em 10 de Julho de 2015, de Jornal Público: <http://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/a-depressao-portuguesa-por-tiago-guedes-e-frederico-serra--217945>
- Fiat Brasil*. (2015). Acedido em 1 de Junho de 2015, de Fiat Brasil: <http://www.fiat.com.br/mundo-fiat/novidades-fiat/institucional/fiat-inova-novo-bravo-2016.html>
- Gerschenfeld, A. (2012). *Os Neandertais poderão ter sido os primeiros artistas das cavernas*. Acedido em 21 de Novembro de 2014, de Jornal Público: <http://www.publico.pt/ciencia/noticia/os-neandertais-poderao-ter-sido-os-primeiros-artistas-das-cavernas-1550349>
- Goatburn, N. (2012). *A Noite dos Mortos-Vivos (The Night of the Living Dead)*. Acedido em 24 de Novembro de 2014, de Marlene News: <http://marlenenews.blogspot.pt/2012/11/a-noite-dos-mortos-vivos-night-of.html>
- Gonçalves, M. C. (2008). *Hegel Leitor de Goethe: Entre a Física da Luz e o Colorido da Arte*. Acedido em 27 de Maio de 2015, de Revista Electrónica Estudos Hegelianos: <http://www.hegelbrasil.org/reh8/marcia.pdf>
- Green, F. (2006). *A newer look for older films*. Acedido em 7 de Novembro de 2014, de The San Diego Union-Tribune: http://www.utsandiego.com/uniontrib/20060727/news_1b27legend.html
- Guedes, P. (2013). *A Noite dos Mortos-Vivos*. Acedido em 24 de Novembro de 2014, de Filmow: <http://filmow.com/comentarios/3409421/>
- Gunning, T. (2014). *Colorful Metaphors: the Attraction of Color in Early Silent Cinema*. Acedido em 22 de Setembro de 2014, de <http://box.dar.unibo.it/muspe/wwcat/period/fotogen/num01/numero1d.html>
- Institute, A. F. (2006). *AFI's 100 Years of Musicals*. Acedido em 7 de Novembro de 2014, de <http://www.afi.com/100Years/musicals.aspx>

- Laika. (n.d.). *Revista Laika*. Acedido em 3 de Novembro de 2014, de Revista Laika: <http://www.revistalaika.org/quemsomos>
- Lusa, A. (2008). *Cinema: "Entre os dedos", a vida a preto e branco por Tiago Guedes e Frederico Serra*. Acedido em 3 de Dezembro de 2013, de Sapo Notícias: <http://noticias.sapo.pt/lusa/artigo/be6879852f78c0b87eda29.html>
- MarBelle. (2013). *Watch Woodkid's Trio of Stylized Music Videos, Which Have Racked Up Over 24 Million Views*. Acedido em 8 de Junho de 2015, de No Film School: <http://nofilmschool.com/2013/02/woodkid-stylized-music-videos-24-million-views>
- Milan, P., & Colli, B. (2014). *Segundo Plano - Página Digital de Cultura Cinematográfica*. Acedido em 24 de Fevereiro de 2015, de Segundo Plano - Página Digital de Cultura Cinematográfica: <http://segundo-plano.com/diretor-jean-luc-godard/>
- Milici, M. (2013). *A noite dos Mortos-Vivos: Re-Animação*. Acedido em 24 de Novembro de 2014, de Boca do Inferno: <http://bocadoinferno.com.br/criticas/2013/04/a-noite-dos-mortos-vivos-re-animacao-2012/>
- Penafria, M. (2001). *O ponto de vista no filme documentário*. Acedido em 12 de Dezembro de 2012, de <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.pdf>
- Rosatti, R. (2011). *Night of The Living Dead (1968)*. Acedido em 24 de Novembro 24 de 2014, de Gore Boulevard - O seu portal de horror: <http://gore-boulevard.webnode.com.br/news/night-of-the-living-dead-1968/>
- Ruygrok, S. (2013). *Woodkid exclusive: Redefining sound, black and white innovation & The Golden Age*. Acedido em 8 de Junho de 2015, de Examiner.com: <http://www.examiner.com/article/woodkid-exclusive-redefining-sound-black-and-white-innovation-the-golden-age>
- Silveira, L. M. (2005). A Cor na Fotografia em Preto-e-Branco como uma Flagrante Manifestação Cultural. *Revista Tecnologia E Sociedade*. Curitiba, Brasil. Acedido em 5 de Julho de 2015, de <https://periodicos.utfpr.edu.br/rts/article/viewFile/2458/1577>
- Szklarski, C. (2013). *Times Colonist*. Acedido em 29 de Julho de 2014, de <http://www.timescolonist.com/entertainment/alexander-payne-downplays-alternate-colour-version-of-nebraska-1.702130>
- TVI24. (2010). *Paula Fernandes: A Preto e Branco, a Realidade Fica, Por Vezes Mais Suavizada*. Acedido em 10 de Julho 10 de 2015, de TVI24: <http://www.tvi24.iol.pt/reporter/tvi/paula-fernandes-a-preto-e-branco-a-realidade-fica-por-vezes-mais-suavizada>
- Yumibe, J. (2014). *French Film Colorists*. Acedido em 22 de Setembro de 2014 de Women Film Pioneers Project: <https://wfpp.cdrs.columbia.edu/essay/french-film-colorists/>

ÍNDICE REMISSIVO DE FILMES CITADOS

Título original / Título em Portugal (Realizador)

- 12 Years a Slave / 12 Anos Escravo* (Steve McQueen): 7
89 mm od Europy / 89 mm para a Europa (Marcel Lozinski): 268
- A Night at The Opera / Uma Noite na Ópera* (Sam Wood): 120
Action in the North Atlantic / Comboio para Leste (Lloyd Bacon): 120
Africa Screams / Abbott e Costello em África (Charles Barton): 127
After the Thin Man / Comédia dos Acusados, A (W. S. Van Dyke): 120
Alexandre Nevsky / Alexandre Nevsky (Sergei Eisenstein): 140, 141
American History X / América Proibida (Tony Kaye): 203, 204
Aniki-Bóbó / Aniki-Bóbó: 185, 310
Anna Belle Serpentine Dance (Thomas Alva Edison): 4, 36, 37, 110
Another Woman / Uma Outra Mulher (Woody Allen): 6
Antichrist / Anticristo (Lars Von Trier): 202, 203
Apartment, The / Apartamento, O (Billy Wilder): 6
Arrivée d'un Train à la Ciotat, L' (Irmãos Lumière): 1, 18, 19, 187
Arroseur Arrosé, L' (Irmãos Lumière / Alice Guy): 1, 19, 20
Arsenic and Old Lace / Mundo é um Manicómio, O (Frank Capra): 126
Asphalt Jungle, The / Quando a Cidade Dorme (John Huston): 123
Assassinat du Duc de Guise, L' / Assassinato do Duque de Guise, O (André Calmettes): 39, 40, 41
- Babes in Toyland / Era uma vez... Dois Valentes* (Gus Meinse Charley Rogers): 127
Baby Take a Bow / Menina dos Seus Olhos, A (Harry Lachman): 127
Baiser de Judas, Le / Beijo de Judas, O (André Calmettes e Armand Bour): 41
Baiser, Le (Stefan Le Lay): 275, 276
Barão, O / Barão, O (Edgar Pêra): 255, 269, 270
Bassin des Tuilleries, Le (Irmãos Lumière): 18
Becky Sharp / A Feira da Vaidade (Rouben Mamoulian): 3, 4, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 62, 63, 64, 65, 76, 82, 110, 118, 119, 284
Beginner's Luck (Gus Meins): 121
Ben-Hur / Ben-Hur (Fred Niblo): 4, 119, 306
Blanc / Branco (Krzysztof Kieslowski): 73, 74
Bleu / Azul (Krzysztof Kieslowski): 73, 74
Blood and Sand / Sangue e Areia (Rouben Mamoulian): 58, 64
Blue Velvet / Veludo Azul (David Lynch): 73
Bored of Education (Gordon Douglas): 127
- Cabinet des Dr. Caligari, Das / Gabinete do Dr. Caligari, O* (Robert Wiene): 81, 87
Captain Blood / Capitão Blood, O (Michael Curtiz): 120
Casablanca / Casablanca (Michael Curtiz): 120, 121, 306
Castello Cavalcanti / Castello Cavalcanti (Wes Anderson): 75
Cat and the Fiddle, The / Gato e o Violino, O (William K. Howard): 55
Chet's Romance (Bertrand Fèvre): 235
Chetan Anand's Haqeeqat (Mughal-E-Azam): 122
City Streets / Ruas da Cidade (Rouben Mamoulian): 57
Cleópatra / Cleópatra (Rouben Mamoulian / Joseph L. Mankiewicz): 59
Cobra Verde / Cobra Verde (Werner Herzog): 70
Cook, the Thief, his Wife and her Lover, The / Cozinheiro, o Ladrão, a Sua Mulher e o Amante

Dela, O (Peter Greenaway): 71, 72
Cucaracha, La/ Cucaracha, La (Lloyd Corrigan): 55, 56

Darjeeling Limited, The / Viagem a Darjeeling (Wes Anderson): 75
Deserto Rosso, Il / Deserto Vermelho, O (Michelangelo Antonioni): 69
Die Andere Heimat – Chronik einer Sehnsucht Heimat / Crónica de uma Nostalgia (Edgar Reitz): 104
Don Juan / Don Juan (Alan Crosland): 47
Double Indemnity / Pagos a Dobrar (Billy Wilder): 87
Dr. Jekyll and Mr. Hyde / O Médico e o Monstro (Rouben Mamoulian): 57, 58, 63, 126
Drácula / Drácula (Tod Browning): 139

Elephant Man, The / Homem Elefante, O (David Lynch): 260, 261
Enter the Void / Enter the Void: Viagem Alucinante (Gaspar Noé): 72
Entre os Dedos / Entre os Dedos (Tiago Guedes e Frederico Serra): 195, 196, 273, 274, 275
Europa / Europa (Lars Von Trier): 270, 271

Fabuleaux Destin de Amélie Poulain, Le / Fabuloso Destino de Amélie Poulain, O (Jean-Pierre Jeunet): 71
Fast and Loose (Marion Lenox): 63
Filme de Amor / Filme de Amor (Júlio Bressane): 177, 178
Flowers and Trees / Flores e Árvores (Burt Gillett): 54
Fort Apache / Forte Apache (John Ford): 120
Frances Há / Frances Ha (Noah Baumbach): 105, 175, 179

General Line, The / Linha Geral (Sergei Eisenstein): 140, 141
General Spanky (Gordon Douglas e Fred C. Newmeyer): 121
Grand Budapest Hotel, The / Grande Hotel Budapeste, O (Wes Anderson): 75

Haine, La / Ódio, O (Mathieu Kassovitz): 269
Himmel Uber Berlin, Der / Asas do Desejo, As (Wim Wenders): 208
Histoire d'Adèle H., L' / História de Adèle H., A (François Truffaut): 95
House of Rothschild, The / Casa de Rothschild, A (Alfred L. Werker): 55

Ida / Ida (Pawel Pawlikowski): 104
In a Lonely Place / Matar ou Não Matar (Nicholas Ray): 87
It Came From Beneath the Sea / Octopus, O (Robert Gordon): 121
It's a Wonderful Life / Do Céu Caiu uma Estrela (Frank Capra): 123

Jazz Singer, The / Cantor de Jazz, O (Alan Crosland): 2, 47, 48

Kiss Me Deadly / Beijo Fatal, O (Robert Aldrich): 87

Ladri di Bicicletta / Ladrões de Bicicletas (Vittorio De Sica): 84
Leeds Bridge (Louis Le Prince): 17
Lights of New York, The (Bryan Foy): 2, 48
Lost Highway / Estrada Perdida (David Lynch): 73
Love Me Tonight / Ama-me esta Noite (Rouben Mamoulian): 57, 59
Lust for Life / Sede de Viver (Vincente Minnelli): 68

M / Matou (Fritz Lang): 81, 87
Magnificent Ambersons, The / Quarto Mandamento, O (Orson Welles): 120
Maltese Falcon, The / Relíquia Macabra (John Huston): 89, 120, 124
Man Who Knew Too Much, The / Homem que Sabia Demais, O (Alfred Hitchcock): 122
Man Who Shot Liberty Valance, The / Homem que Matou Liberty Valance, O (John Ford): 140

Man With the Movie Camera, The / Homem da Câmara de Filmar, O (Dziga Vertov): 224, 225
Manhã Submersa / Manhã Submersa (Lauro Antônio): 125
Marechal-Ferrand, Le (Irmãos Lumière): 18
Mark of Zorro, The / Sinal do Zorro, O (Rouben Mamoulian): 58, 121, 122
Mauvaises herbes (Irmãos Lumière): 18
Memento / Memento (Christopher Nolan): 204, 205
Mer e Le Mur, La (Irmãos Lumière): 18
Miracle on 34th Street / De Ilusão Também se Vive (George Seaton): 122
Miracolo a Milano / Milagre de Milão, O (Vittorio De Sica): 84
Moonrise Kingdom / Moonrise Kingdom (Wes Anderson): 75
Mughal-E-Azam (K, Asif): 122
Mulholland Drive / Mulholland Drive (David Lynch): 73
Mutiny on the Bounty / Revolta na Bounty (Frank Lloyd): 126
My Favorite Wife / Minha Mulher Favorita, A (Garson Kanin): 120
My Man Godfrey / Doidos Milionários (Gregory La Cava): 122
My Winniepeg (Guy Maddin): 255

Nana / Nana (Jean Renoir): 173, 174
Nanook of the North / Nanook do Norte (Robert J. Flaherty): 221
Ne Change Rien / Ne Change Rien (Pedro Costa): 233, 234, 235
Nebraska / Nebraska (Alexander Payne): 7, 105, 107, 255
Night of Living Dead / A Noite dos Mortos-Vivos (George A. Romero): 127, 128, 129, 130
Ninotchka / Ninotchka (Ernest Lubitsch): 120
Nosferatu / Nosferatu, o Vampiro (F. W. Murnau): 81, 139
Nursery Favorites (Allen Ramsey): 46

Ossessione / Obsessão (Luchino Visconti): 83, 84
Our Gang Follies of 1938 (Gordon Douglas): 121
Out of Past / Arrependido, O (Jacques Tourneur): 87

Paisà / Libertação (Roberto Rossellini): 84
Pão / Pão: 196, 197
Partie d'écarté, La (Irmãos Lumière): 18
Passion de Jeanne d'Arc, La / Paixão de Joana D'Arc, A (Carl Theodor Dreyer): 246, 261, 262
Pátio das Cantigas, O / Pátio das Cantigas, O (Francisco Ribeiro): 185, 310
Persona / Máscara, A (Ingmar Bergman): 246, 247
Phantom of the Opera, The / Fantasma da Ópera, O (Rupert Julian): 4, 119
Philadelphia Story, The / Casamento Escandaloso (George Cukor): 122
Pionnière, La (Daniela Abke): 44
Plan 9 From Outer Space / Plano 9 do Vampiro Zombie (Edward D. Wood Jr.): 122
Pleasantville / Pleasantville – A Vida em Preto e Branco (Gary Ross): 206
Porgy and Bess / Porgy e Bess (Rouben Mamoulian): 59
Prezo da Dote, O (Chus Dominguez): 255, 267

Queen Christina / Rainha Cristina (Rouben Mamoulian): 58, 59
Querelle de Bébés (Irmãos Lumière): 18

Rear Window / Janela Indiscreta (Alfred Hitchcock): 122
Reckless Moment, The / Momento de Perdição (Max Ophuls): 87
Regen / Chuva (Joris Ivens): 222, 249, 250
Régiment Le (Irmãos Lumière): 18
Retou d'Ulysse, Le / Regresso de Ulisses, O (André Calmettes e Charles Le Bargy): 41
Retrato / Retrato (Carlos Ruiz): 255
Roaring Twenties, The / Heróis Esquecidos (Raoul Walsh): 126
Robe, The / Túnica, A (Henry Koster): 68

Roma Città Aperta / Roma Cidade Aberta (Roberto Rossellini): 84
Room Service / Um Criado ao seu Dispor (William A. Seiter): 120
Rope / Corda, A (Alfred Hitchcock): 122
Rouge / Vermelho (Krzysztof Kieslowski): 74
Rumble Fish / Juventude Inquieta (Francis Ford Coppola): 209, 268

Sangue, O / Sangue, O (Pedro Costa): 269, 270
Santa Fé Trail / Caminho de Santa Fé, A (Michael Curtiz): 127
Sátántangó / Sátántangó (Béla Tarr): 125
Schindler's List / A Lista de Schindler (Steven Spielberg): 6, 104, 208, 209
Sea Hawk, the / Gavião dos Mares, O (Michael Curtiz): 126
Serpentine Dance, The (Irmãos Lumière): 4, 37, 110
Service With a Smile (Roy Mack): 56
Seventh Seal, The / Sétimo Selo, O (Ingmar Bergman): 139
Shadows and Fog / Sombras e Nevoeiro (Woody Allen): 255, 258, 259
Silk Stockings / Meias de Seda (Rouben Mamoulian): 59
Silly Symphonies (Prod. Disney Studios): 55
Sortie des Usines Lumière à Lyon, La (Irmãos Lumière): 18
Stalker / Stalker (Andrei Tarkovsky): 207
Stand der Dinge, Der / Estado das Coisas, O (Wim Wenders): 100, 103, 107
Strada, La / Estrada, A (Federico Fellini): 269
Stranger on the Third Floor / Não Matei (Boris Ingster): 87
Straniero, Lo / Estrangeiro, O (Luchino Visconti): 70

Take the Money and Run / Inimigo Público, O (Woody Allen): 6
Take This Waltz / Entre o Amor e a Paixão (Sarah Polley): 74
Tempo dos Bullós, O (Chus Dominguez): 255, 267
Ten Commandments, The / Dez Mandamentos, Os (Cecil B. DeMille): 4, 119
Terra Trema, La / Terra Trema, A (Luchino Visconti): 84, 85
Tetro / Tetro (Francis Ford Coppola): 204
The Artist / Artista, O (Michel Hazanavicius): 51, 104
The Gulf Between (Wray Bartlett Physioc): 116
T-Men / Moeda Falsa (Anthony Mann): 87
Torinói Ló, A / Cavalo de Turim, O (Béla Tarr): 105, 258, 259, 271, 272, 273
Touch of Evil / A Sede do Mal (Orson Wellss): 87
Twin Peaks – Fire Walk With Me / Twin Peaks: Os Últimos Sete Dias de Laura Palmer (David Lynch): 73

Umberto D / Umberto D (Vittorio De Sica): 84

Vie de Adèle, La / Vida de Ádele, A (Abdellatif Kechiche): 75, 76
Viking, The / Viking, O (Roy William Neill): 117
Voyage dans la Lune, Le / Viagem à Lua (Georges Méliès): 2, 35, 36, 37, 110

Weibe Band, Das / Laço Branco, O (Michael Haneke): 105
Wizard of Oz, The / Feiticeiro de Oz, O (Victor Fleming): 205, 206

Yankee Doodle Dandy / Canção Triunfal (Michael Curtiz): 120

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Abke, Daniela: 44
Abreu, Isabel: 274
Agel, Henri: 184, 189, 256, 267
Aldrich, Robert: 87, 215
Alekan, Henri: 256, 257
Alhazen: 192
Allen, Woody: 6, 26, 103, 123, 255, 258, 259, 307
Almandoz, Koldo: 167
Alonso, Rafael: 132
Altuna, Asier: 167
Alves, Miguel: 163
Anderson, Wes: 75
Andy Friedenberg: 124
Anjelica Huston
António, Lauro: 125, 126, 131
Antonioni, Michelangelo: 69, 70, 194, 207, 265
Ares, Paulo: 273
Aristóteles: 142, 143
Armat, Thomas: 30
Arnheim, Rudolf: 266, 277
Asif, Karimuddin: 122
Asliuk, Victor: 10
Astaire, Fred: 57
Astruc, Alexandre: 89, 92, 93
Aumont, Jacques: 190, 251, 252

Bacall, Lauren: 123
Bacon, Lloyd: 120
Bailey, Pearl: 57
Baker, Chet: 235
Balász, Béla: 250
Balibar, Jeanne: 233, 234
Balzac, Honoré de: 89
Bargy, Charles Le: 39, 41
Barthes, Roland: 10, 23
Barton, Charles: 127
Basten, Fred E.: 60
Bauchau, Patrick: 101
Baumbach, Noah: 105, 175, 178, 179
Bazin, André: 52, 58, 90, 191, 195, 200
Bendtsen, Henning: 270
Bénichou, Maurice: 71
Benjamin, Walter: 180
Bergman, Ingmar: 139, 246, 247
Bergman, Ingrid: 87
Betton, Gerard: 8, 189
Blanché, Herbert: 44
Bodde, Margaret: 125
Bour, Armand: 41
Bovy, Berthe: 39

Branco, Camilo Castelo: 89
Brandi, Cesare: 132
Bressane, Julio: 177, 178
Bresson, Robert: 69, 215, 216, 219
Brooks, Richard: 215
Browning, Tod: 139
Burch, Noel: 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178
Burton, Richard: 68
Byron, Lord: 47

Cagney, James: 120
Calmettes, André: 39, 41
Calvino, Ítalo: 89
Camacho, Kote: 167
Camus, Albert: 70
Canudo, Riccioto: 42, 43
Capellani, Albert: 38
Capra, Frank: 58, 123, 126, 127, 306
Capstaff, John G.: 115
Casas, Quim: 58, 59, 61
Cassati, Roberto: 279
Cassavetes, John: 69
Cassel, Vincent: 269
Cava, Gregory La: 122
Chabrol, Claude: 58, 89, 93
Chaplin, Charles: 3, 49, 106, 185, 310
Cherkasov, Nikolai: 140
Chevalier, Maurice: 57
Chomón, Segundo de: 44
Ciaco, João: 149
Clair, René: 49
Clemente, Cláudia: 152
Coelho, Alexandra Prado: 196
Cohl, Emile: 38
Comstock, Daniel: 116
Cooper, Gary: 57
Coppola, Francis Ford: 69, 204, 209, 265, 268, 307
Corrigan, Lloyd: 55
Costa, Pedro: 233, 234, 269, 270
Crawford, Cheryl: 214
Crispinel, William T.: 114
Crosland, Alan: 2, 47
Cukor, George: 58, 306
Cunhal, Álvaro: 242
Curtiz, Michael: 120, 126, 127, 306

Dafoe, Willem: 202
Damásio, Manuel: 183, 260, 262
Daniels, Jeff: 26
Da-Rin, Silvio: 220
Darnell, Linda: 64
David Bowie: 48
Davis, Bette: 123
Davis, Harold: 199
Debrix, Jean R.: 110

Decaux: 115
 Dee, Frances Marion: 63
 Dee, Frances: 63
 Delac, Charles: 40
 Deleuze, Gilles: 68, 170, 171, 174, 228, 241, 243, 244, 245, 246, 247, 250
 Demeny: 17
 DeMille, Cecil B.: 4, 66, 119, 306
 Demócrito: 192
 Dickens, Charles: 89
 Dickson, Antonia: 32, 45
 Dickson, William Kennedy Laurie: 30
 Dietrich, Marlene: 57, 67, 86
 Dillon, Matt: 209
 Dominguez, Chus: 255, 267
 Dommartin, Solveig: 208
 Dostoiévski, Fiódor: 89
 Douglas, Gordon: 127
 Dreyer, Carl Theodor: 207, 246, 261, 262
 Duarte, B. J.: 66
 Duarte, Filipe: 274
 Dunne, Irene: 57
 Dyke, W. S. Van: 120

Eco, Umberto: 134
 Edison, Thomas Alva: 4, 18, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 44, 45, 46, 82, 109, 110, 111,
 Eisenstein, Sergei: 10, 49, 77, 140, 141, 171, 209, 210, 247
 Epicuro: 192
 Epstein, Jean: 189
 Errol, Leon: 56
 Esnal, Telmo: 167
 Exarchopoulus, Adèle: 75

Falconetti, Maria: 246, 261, 262
 Falena, Ugo: 38
 Farinelli, Gian Luca: 130
 Farrow, Mia: 22
 Fassbinder, Rainer Werner: 69
 Faure, Elie: 26, 49
 Fellini, Federico: 70, 85, 269
 Fernandes, Paula: 197
 Ferreira, Carlos Melo: 68, 69
 Ferreira, Manuel Cintra: 58
 Feuillade, Louis: 44
 Fèvre, Bertrand: 235
 Filipe, Daniel: 211, 212, 213, 227, 233, 243, 250, 288, 313
 Flaherty, Robert J: 221
 Fleming, Victor: 126, 205, 206, 306
 Flusser, Vilém: 175
 Fonda, Henry: 57
 Ford, Charles: 21
 Ford, John: 120, 140, 306
 Foy, Bryan: 48
 Francastel, Pierre: 180
 Franklin, Chester M.: 117

Fuller, Loie: 36

Gainsbourg, Charlotte: 202

Galeno: 192

Gambon, Michael: 71

Ganz, Bruno: 208

Garbo, Greta: 57

Garfield, Allen: 101

Garland, Judy: 205

Gaumont, Léon: 115

Gavault, Paul: 40

Gerwing, Christine: 178

Gerwing, Greta: 178

Gil, Inês: 257

Gilman, Jared: 75

Godard, Jean-Luc: 58, 69, 89, 90, 92, 93, 96, 97, 98, 242

Goethe, Johann Wolfgang: 143, 144

Gogh, Vincent Van: 68, 80

Goldman, Simão: 136

Goldmann, Maximilian: 80

Gorki, Máximo: 22

Grazzini, Giovanni: 70

Green, Frank: 120

Greenaway, Peter: 71, 72

Griffith, D. W.: 44, 49

Guedes, Tiago: 195, 196, 273, 274, 275

Guiomar, André: 163

Gundelfinger, Alan M.: 114

Gunning, Tom: 109

Guy-Blanché, Alice: 44

Haneke, Michael: 105

Hathaway, Henry: 58

Hauron, Louis Ducos du: 36

Haustrade, Gaston: 38

Hawks, Howard: 58

Hayward, Kara: 75

Hayworth, Rita: 64

Hazanavicius, Michel: 51, 104, 307

Herzog, Werner: 70, 200

Hitchcock, Alfred: 69, 105, 122, 279

Holand, Andrew: 30

Hopkins, Miriam: 3, 57, 63

Horner, William George: 32

Houston, John: 89, 120, 124

Howard, Curly: 122

Howard, William K.: 55

Hurt, John: 260, 261

Ingster, Boris: 87

Ivens, Joris: 92, 222, 249, 250

Jagger, Mike: 48

Jansen, Jules: 17

Jeanne, René: 21

Jenkins, Charles-Francis: 30
Jeunet, Jean-Pierre: 71
Jock: 55
Jolson, Al: 2, 48
Julian, Rupert: 4, 119

Kalmus, Herbert T.: 61, 66
Kalmus, Natalie: 66, 67
Kandinsky, Wassily: 138, 141, 142, 145, 146
Kanin, Garson: 120
Kassovitz, Mathieu: 269
Kast, Pierre: 89, 92, 93
Kaye, Tony: 203
Kazan, Elia: 214, 306
Keaton, Buster: 3
Kechiche, Abdellatif: 75, 76
Kelemen, Fred: 271
Kelley, William Dorian: 114
Kieslowski, Krzysztof: 73, 74
Kirby, Luke: 74
Kircher, Athanasius: 16
Klosinski, Edward: 270
Kodak, George: 44
Koster, Henry: 68
Kracauer, Siegfried: 191

Lachman, Harry: 127
Laffitte, Paul: 40, 283
Lambert, Albert: 39
Lane, Diane: 209
Lang, Fritz: 68, 81, 88
Lapa, Fernanda: 274
Lapierre, Marcel: 28
Lasky, Jessy: 56
Lavedan, Henri: 39
Lavrador, Gonçalves: 160, 161
Lay, Stephan Le: 275, 276
Lee, F. M.: 36
Leisen, Mitchell: 58
Lemoine, Yoann: 156, 157
Lemoine: 115
Lenine: 225, 241
Lenox, Marion: 63
Levinas, Emmanuel: 244
Lewis, Jerry Lee: 48
Lewis, Robert: 214
Linder, Max: 44
Lindgren, Ernest: 277
Lippman, Gabriele: 36
Lloyd, Frank: 126, 306
Lollobrigida, Gina: 87
Lopes, Mário: 196, 197
Lopez, Imanol Ortiz: 167
Loren, Sophia: 87
Lozinski, Marcel: 268

Lubitsch, Ernest: 120
 Lucas, George: 123, 124
 Lumière, Auguste: 17, 28
 Lumière, Irmãos: 1, 2, 4, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 44, 82, 110, 111, 187, 189, 282
 Lumière, Louis: 1, 27, 28, 30
 Lynch, David: 72, 73, 260, 261

Mack, Roy: 56
 Maddin, Guy: 255
 Mamoulian, Rouben: 3, 17, 51, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 76, 110, 122, 284
 Manet, Edouard: 80
 Mankiewicz, Joseph L.: 69, 306
 Mann, Anthony: 87
 Manuel, Ana Maria Calvo: 132, 133
 March, Frederic: 57
 Marey, Étienne-Jules: 17, 45
 Martin, David: 121
 Martin, Marcel: 194
 Marvin, Lee: 140
 Marx, Karl: 89
 Mascarello, Fernando: 18
 Masina, Giulietta: 269
 Mature, Victor: 68
 Max, Irmãos: 18
 Maxwell, James Clerk: 113
 Mazzanti, Nicola: 130,
 McFarland, George 'Spanky': 121
 McQueen, Steve: 7, 307
 Meins, Gus: 127
 Méliès, George: 2, 20, 24, 28, 29, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 44, 82, 109, 110, 111, 112, 264, 282
 Menegaldo, Gilles: 83
 Merley-Ponty, Maurice: 192
 Metz, Christian: 190
 Meurisse, Jean-Paul: 270
 Minelli, Liza: 123
 Minnelli, Vincente: 68
 Monet, Claude: 80
 Moore, Michael: 222, 223
 Morgan, Helen: 57
 Morin, Edgar: 25, 27, 93, 190, 198
 Muñoz, Txema: 166
 Murnau, Friedrich W.: 49, 81, 139
 Murnau, Friedrich W.: 49, 81, 139
 Muybridge, Eadweard James: 45

Nacache, Jacqueline: 215
 Neill, Roy William: 117
 Newton, Isaac: 143, 144
 Niblo, Fred: 4, 119
 Nichols, Bill: 219, 223, 224, 226, 227, 289
 Nietzsche: 241
 Noé, Gaspar: 72

Nolan, Christopher: 204, 205

Oliveira, Manoel de: 185

Ophuls, Max: 87

Padrão, Ana: 152

Paganelli, Grazia: 70

Page, Austin: 56

Palma, Carlo Di: 69

Parville H. de: 25

Pathé, Charles: 38, 39

Pathé, Émile: 38

Pathé, Jacques: 38

Pathé, Théophile: 38

Paul, Robert William: 33

Pawlikowski, Pawel: 105

Payne, Alexander: 7, 105, 107, 255

Pearce, Guy: 205

Peck, Gregory: 123

Pelechian, Artavazd: 10

Penafria, Manuela: 219, 225

Pêra, Edgar: 255, 269, 270

Physioc, Wray Bartlett: 116

Picasso, Pablo: 125

Pires, Paulo: 152

Platão: 16, 17, 279

Polley, Sarah: 74

Porter, Edwin S.: 44

Power, Tyrone: 64

Presley, Elvis: 48

Prince, Louis Le: 17

Proust, Marcel: 89

Pudovkin: 49

Ramió, Joaquim Romaguerra i: 91

Ramsey, Allen: 46

Rathbone, Basil: 122

Ray, Nicholas: 69, 87, 215

Reinhardt, Max: 80

Reitz, Edgar: 104

Renoir, Jean: 42, 173, 174

Renoir, Pierre-Auguste: 80

Reynaud, Émile: 32

Ribeiro, Francisco: 185

Richeri, Giuseppe: 106

Rilke, Rainer Maria: 192

Rivette, Jacques: 58, 89, 91

Robinne, Gabrielle: 39

Rocha, Juliana: 163

Rocha, Luís Filipe: 274

Rodrigues, João: 163

Rogen, Seth: 74

Rogers, Charley: 127

Rohmer, Éric: 58, 89, 93

Romero, George A.: 127, 128, 129, 130

Ross, Gary: 206
 Rossellini, Roberto: 84
 Rosset, Clément: 25
 Rourke, Mickey: 209
 Ruiz, Carlos: 255

Sadoul, Georges: 24, 40, 57, 80
 Saint-Cloud, Guillaume de: 15
 Salgado, Sebastião: 180, 253
 Sander, Otto: 208
 Santos, Laymert Garcia dos: 16,
 Sarris, Andrew: 51
 Scorsese, Martin: 123, 307
 Seaton, George: 122
 Seguin, Louis: 171
 Seiter, William A.: 120
 Serandrei, Mario: 84
 Serra, Frederico: 195, 196, 273, 275
 Seydoux, Léa: 75
 Shakespeare, William: 41
 Sherman, Lowell: 63
 Sica, Vittorio de: 84
 Silveira, Luciana Martha: 181
 Simmons, Jean: 68
 Sirk, Douglas: 69
 Skladanowsky, Emil: 18
 Smith, George Albert: 113
 Sordi, Alberto: 87
 Spielberg, Steven: 6, 104, 123, 208, 209, 307
 Stanislavski, Constantin: 56, 214, 215
 Stephenson, Ralph: 110
 Stevens, George: 58
 Stewart, James: 122, 123
 Street, Sarah: 66
 Sydney, Sylvia: 57

Tanizaki, Junichiro: 280
 Tarkovsky, Andrei: 9, 10, 207, 253, 265
 Tarr, Béla: 10, 105, 125, 258, 259, 271, 272, 273
 Tashlin, Frank: 69
 Tati, Jacques: 69
 Tautou, Audrey: 71
 Taylor, Elisabeth: 57
 Thackeray, William Makepeace: 3, 62, 63
 Thevenet, Homero Alsina: 91
 Thuiller, Madame: 111
 Torres, Mário Jorge: 59
 Totò: 87
 Toulet, Emmanuelle: 36
 Tourneur, Jacques: 87
 Townsend, Dabney: 186, 187
 Trier, Lars Von: 202, 203, 270, 271
 Truffaut, François: 58, 89, 90, 91, 92, 93, 96, 97, 98, 199, 265, 288, 289
 Turner, E. R.: 36
 Turner, Ted: 119, 120, 121, 122, 125

Urbina, Luís Gonzaga: 22, 23

Usai, Cherchi: 109

Vakhtangov, Eugene: 56

Vandal, Marcel: 40

Varda, Agnès: 69, 91, 93

Velle, Gaston: 44

Vertov, Dziga: 10, 224, 225

Vidor, King: 49

Viñas, Salvador Muñoz: 134

Vinci, Leonardo Da: 143, 192

Visconti, Luchino: 69, 70, 83, 84, 85

Waddington, Gonçalo: 274

Walsh, Raoul: 126

Wanger, Walter: 56, 57

Wayne, John: 140

Wells, Orson: 69, 87, 123

Wenders, Wim: 100, 103, 195, 196, 208

Werker, Alfred L.: 55

Whitney, C. V.: 55

Wiene, Robert: 81, 87

Wilder, Billy: 6, 87, 104, 306

Williams, Michelle: 74

Winston, Brian: 29

Wiseman, Frederick: 219

Wood, Ed: 122

Wood, Sam: 120

Zanuck, Darryl F.: 64

Zavattini, Cesare: 85

Zecca, Ferdinand: 38, 44

Zinnemann, Fred: 123, 306

ÍNDICE DE NOÇÕES

Abstracção: 68, 109, 111, 143, 171, 176, 178, 183, 197, 223, 224, 245, 252, 255, 258, 265, 266, 281, 290, 291
Adulteração: 123, 128, 129, 134, 233
Afectos: 8, 27, 52, 61, 77, 190, 215, 217, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 256, 257, 258, 259, 290
Ambientes sonoros: 155, 160
Ambientes: 71, 72, 73, 76, 82, 87, 88, 89, 109, 127, 133, 151, 156, 160, 161, 170, 172, 206, 207, 209
Aproximação: 12, 80, 84, 130, 142, 187, 195, 233, 252
Artístico: 7, 34, 35, 39, 42, 52, 135, 161, 194, 266, 267, 283, 287
Associações mentais: 138, 179, 180, 252, 257, 286
Atmosfera: 11, 65, 81, 82, 84, 88, 100, 111, 146, 234, 235, 236, 240, 254, 256, 257, 258, 259, 264, 277, 281, 291
Aura: 240, 254, 290
Austeridade: 62, 107, 155, 160, 208, 254, 285, 278, 290
Autenticidade: 24, 202, 217, 222

Blocos: 228, 229, 242
Brilho: 89, 232, 234, 247, 254, 268, 269, 279, 280

Cativante: 62, 239, 240, 263, 267, 287, 290
Cinema de autor: 6, 90, 91, 103, 105, 283, 291
Cinema verdade: 224, 225
Cinema-afecção: 243, 246, 248, 250
Cinzentos: 7, 11, 64, 138, 153, 155, 169, 176, 178, 207, 229, 230, 256, 264, 265, 266, 269, 276
Claro e escuro: 88, 233, 235, 236, 237, 266, 270, 277, 278
Clássico / clássicos: 5, 10, 12, 52, 59, 88, 95, 104, 120, 121, 122, 126, 127, 131, 160, 167, 168, 170, 221, 230, 233, 279, 285
Colorização de filmes: 12, 35, 36, 37, 38, 41, 53, 60, 82, 86, 89, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 175, 177, 209, 282, 283, 284, 285
Colorização mental: 178, 186, 251, 252, 266, 286
Comercial: 1, 4, 6, 7, 9, 11, 28, 31, 35, 46, 100, 105, 106, 107, 113, 114, 115, 116, 122, 128, 134, 160, 164, 184, 186, 215, 251, 253, 282, 283, 284, 287, 291
Concentração: 12, 155, 180, 239
Condicionalismos: 21, 91, 186, 195, 236, 274, 291
Confronto: 89, 152, 207, 209, 237, 242, 266, 285
Consciência estética e artística: 5, 21, 24, 66, 67, 76, 77, 79, 159, 161, 164, 165, 180, 183, 188, 190, 193, 202, 206, 212, 219, 224, 225, 226, 240
Contemplação: 26, 41, 119, 177, 180, 192, 229, 238, 252, 282
Contextualização: 44, 79, 108, 203, 275, 276
Contorno: 88, 112, 152, 199, 234, 277
Contraste : 11, 12, 62, 75, 77, 81, 88, 157, 164, 181, 182, 232, 233, 239, 254, 263, 264, 266, 267, 269, 270, 281
Critério: 7, 8, 67, 70, 91, 109, 168, 226
Crominância: 68, 197, 286
Curiosidade: 3, 28, 42, 111, 131

Desafio: 3, 50, 91, 107, 164, 169, 174, 178, 212, 241, 252
Descodificação: 61, 84, 179, 184, 252
Descontextualização: 270, 271, 272, 273

Despersonalização: 246, 247, 250
 Diferenciação: 62, 156, 158, 159, 160, 164, 169, 172, 207, 251, 256, 268, 285, 286, 288
 Distanciação / distanciamento: 60, 95, 187, 195, 196, 206, 277, 281
 Distinção: 71, 75, 91, 130, 146, 156, 160, 169, 195, 207, 223, 240, 251, 258, 259, 265, 266, 286, 287, 288, 290, 291
 Distracção: 9, 11, 68, 146, 153, 155, 180, 198, 216, 217, 234, 238, 246, 253, 254, 259, 264, 268, 288
 Documentário de observação: 219, 220, 225, 226, 227, 235, 289
 Documentário expositivo: 221, 227, 289
 Documentário participativo: 219, 222, 227, 289
 Documentário performativo: 219, 223, 224, 227, 289
 Documentário poético: 219, 222, 223, 227, 268, 289
 Documentário reflexivo: 219, 224, 289
 Dramático (efeito e valor): 61, 63, 64, 65, 76, 140, 239, 277
 Dualidade temporal: 201
 Dualidade: 11, 140, 144, 149, 150, 201, 210, 254

 Emoção / emocional: 10, 63, 64, 65, 67, 77, 83, 181, 196, 197, 208, 215, 217, 223, 234, 253, 254, 256, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 265, 274, 277, 289, 290, 291
 Empatia: 62, 84, 263
 Entretenimento: 16, 24, 29, 40, 61, 62, 63, 87
 Envolvente: 236, 256, 258, 259, 268, 291
 Escuridão: 16, 100, 138, 217, 234, 236, 243, 250, 270, 272, 290
 Esforço de análise e interpretação: 49, 183, 184, 251
 Espaço qualquer: 222, 237, 248, 250
 Essência: 61, 65, 76, 81, 130, 161, 189, 191, 199, 217, 233, 238, 240, 250, 261, 285, 288
 Estética: 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 16, 22, 24, 27, 35, 52, 53, 54, 66, 76, 78, 79, 81, 82, 89, 91, 94, 95, 96, 99, 100, 103, 108, 132, 136, 159, 160, 161, 162, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 186, 190, 191, 198, 207, 222, 227, 230, 232, 233, 240, 242, 251, 253, 254, 256, 259, 263, 264, 265, 266, 271, 273, 277, 278, 281, 284, 286, 287, 289, 291
 Estilo / estilos: 7, 8, 16, 22, 56, 58, 60, 80, 87, 88, 89, 91, 204, 210, 225, 264, 273, 275, 288
 Estimulante: 77, 167, 251, 267
 Estímulos: 25, 136, 137, 155, 175, 180, 188, 192, 193, 194, 239, 278
 Esvaziamento das imagens: 49, 282
 Eventos de cor: 181, 182
 Expressividade: 65, 77, 253, 266, 281
 Extremos: 11, 73, 75, 137, 143, 172, 229, 254, 273, 285, 290

 Falsificação: 132, 133, 134, 135
 Falso: 95, 130, 132, 134, 265, 279
 Fantasia: 34, 157, 159, 198, 210
 Fealdade da cor: 95, 100, 199, 217, 253, 255, 265, 288, 290
 Feixe de luz: 15, 82, 118, 189, 229, 230, 231
 Filme de arte: 39, 40, 41
Flashback: 88, 90, 201, 202, 203, 205, 257, 288
 Fora de campo concreto: 169, 174, 178
 Fora de campo imaginário: 169, 171, 173, 174, 177, 178, 274
 Forma: 136, 169, 180, 189, 190, 193, 238, 254, 266, 267, 268, 269, 277, 278, 287, 289

 Gradações de luz e cromáticas: 64, 112, 277

 Harmonia: 76, 144, 190, 227, 280
 Hibridismo cromático: 206, 207, 288

 Iluminação: 34, 64, 81, 88, 137, 194, 200, 202, 218, 254, 264, 265, 266, 268, 269, 270, 277,

278, 279, 281, 290
 Ilusão: 1, 16, 18, 19, 20, 21, 24, 25, 27, 32, 82, 83, 119, 188, 189, 190, 200, 260, 263, 265, 267, 277
 Imagem-afecção: 217, 244, 245, 246, 247, 248, 249
 Imagética: 6, 9, 11, 70, 138, 160, 170, 172, 206, 258, 285
 Impactante: 19, 144, 155, 235, 240, 254, 256, 259, 261, 268, 289, 290
 Imposição técnica: 53, 62, 66, 110, 284
 Impressão de realidade: 20, 25, 130, 189, 190, 191, 277, 281
 Improviso: 89, 100, 215, 274
 Incisivo: 24, 62, 84, 217, 235, 263
 Individualização: 244, 246, 247, 248
 Indústria do cinema e televisão: 3, 4, 6, 7, 9, 12, 16, 24, 29, 33, 34, 38, 39, 42, 44, 50, 53, 60, 62, 66, 69, 76, 79, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 111, 114, 115, 119, 126, 183, 184, 186, 241, 242, 282, 283, 284, 287
 Inovação: 2, 3, 6, 17, 34, 35, 36, 44, 51, 57, 58, 59, 79, 80, 121, 143, 149, 162, 163, 181, 242, 243, 282, 283
 Intensão estética: 8, 77, 134, 161, 169, 191
 Intensidade: 50, 59, 67, 73, 75, 77, 79, 88, 136, 189, 216, 229, 239, 241, 248, 254, 256, 258, 259, 267, 278, 290, 291
 Interpretação cromática / monocromática: 127, 128, 138, 176, 180
 Interpretação: 11, 49, 84, 90, 103, 127, 175, 179, 180, 182, 183, 186, 191, 193, 194, 195, 205, 219, 225, 226, 227, 241, 256, 260, 280, 281, 282, 284, 286, 287, 290
 Intimidade / intimista: 56, 62, 80, 211, 212, 215, 217, 226, 233, 234, 235
 Intrusão cromática: 209
 Irreal: 34, 53, 57
 Irreverência: 91, 94, 95, 147, 149, 151, 152, 158, 160, 222, 284, 290

 Latente: 80, 151, 155, 178, 188, 254, 258, 281, 288, 290
 Liberdade: 212, 213, 227, 240, 241, 265, 274, 284, 286, 290, 291
 Limitação técnica: 5, 12, 82, 199, 284
 Limitações: 2, 32, 86, 103, 108, 186, 210, 227, 285
 Linearidade temporal: 201, 202, 288
 Linguagem: 8, 12, 34, 41, 43, 49, 52, 71, 77, 84, 142, 167, 195, 196, 200, 223, 243, 254, 262, 265
 Luminosidade: 16, 82, 117, 118, 136, 137, 138, 143, 145, 155, 182, 234, 237, 267, 277
 Luz: 8, 11, 12, 32, 33, 61, 64, 65, 66, 76, 80, 81, 82, 88, 100, 118, 136, 137, 138, 141, 143, 144, 145, 146, 164, 181, 194, 204, 208, 217, 227, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 243, 254, 256, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 272, 274, 277, 278, 280, 281, 289, 290

 Manipulação da luz: 230, 281
 Manipulação digital: 230
 Memória pessoal: 56, 110, 167, 180, 181, 182, 183, 191, 193, 198, 199, 201, 202, 203, 215, 252, 256, 268, 286
 Mistério: 88, 145, 151, 152, 164, 236, 239, 254, 257, 264, 267, 277, 290
 Místico: 240, 290
 Modelos: 215, 216
 Motivação criadora: 125, 133, 135, 284
 Motivação estética: 82, 169, 287
 Mundo visual: 251, 256

 Negro: 31, 32, 64, 88, 138, 139, 140, 141, 142, 145, 167, 229, 230, 231, 234, 235, 236, 245, 254, 261, 266, 271, 272, 274, 275, 276, 280
 Neutralizar: 11, 207, 241
 Novidade / novidades: 1, 3, 4, 5, 12, 23, 25, 27, 33, 41, 48, 51, 52, 53, 59, 60, 79, 103, 107,

108, 113, 128, 134, 159, 189, 282

Objectividade: 11, 24, 25, 65, 70, 84, 106, 127, 146, 147, 175, 176, 195, 207, 213, 223, 263, 289

Observação: 1, 9, 15, 21, 24, 32, 68, 109, 137, 179, 180, 181, 183, 193, 194, 199, 215, 217, 219, 220, 221, 226, 228, 229, 244, 251, 252, 258, 259, 260, 267, 269, 273, 278, 279, 280, 287, 288, 289, 290

Onírico: 68, 69, 254, 288, 290

Opção monocromática: 12, 94, 103, 283

Ousadia: 50, 151, 152, 160, 213, 240

Paleta cromática: 5, 105, 151

Percepção cromática: 181, 182, 198, 208

Percepção visual: 181, 182, 194, 198, 278

Pontuação visual: 209

Preconceitos: 7, 85, 96, 186, 286

Pressões: 91, 217, 240

Prestígio: 40, 59, 146, 160, 286

Processo de assimilação: 9, 56, 62, 195, 229, 238,

Profundidade de campo: 171, 200, 278

Profundidade: 170, 190, 199, 236, 263, 277, 280, 281

Pureza: 11, 64, 72, 137, 138, 152

Realidade / realismo / real: 6, 11, 16, 18, 20, 21, 23, 24, 25, 27, 33, 34, 35, 37, 38, 42, 48, 52, 57, 62, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 76, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 95, 99, 102, 109, 119, 125, 127, 130, 158, 159, 170, 175, 177, 181, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 206, 207, 210, 212, 215, 216, 217, 219, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 239, 244, 251, 252, 253, 257, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 277, 279, 281, 284, 287, 288, 289, 291

Reconhecimento: 142, 180, 181, 182, 200, 251, 252,

Referentes: 193, 199, 236

Reflexos / reflexão: 32, 77, 91, 100, 136, 137, 194, 222, 250

Representação da realidade: 80, 81, 84, 99, 137, 170, 172, 187, 191, 201, 222, 223, 224, 227, 290, 291

Resistência: 23, 143, 184, 212, 226, 227, 240, 241, 242, 290

Restaurar: 35, 121, 131, 132, 133, 134, 284, 285

Retrato da realidade: 35, 80, 83, 196

Rigor: 69, 70, 76, 109, 183, 233, 243, 254, 270, 273, 274, 281, 288, 290

Rosto: 137, 155, 235, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 261, 262, 264, 269, 270

Sedução / sedutor: 5, 9, 11, 16, 62, 106, 145, 146, 147, 149, 151, 152, 160, 284, 290

Sensação de cor: 137, 169, 176, 178, 179, 180

Sentimentos: 8, 11, 12, 76, 145, 153, 155, 188, 243, 246, 248, 260, 261, 262

Significante / significado: 63, 69, 73, 77, 78, 109, 142, 145, 155, 158, 160, 171, 186, 198, 201, 204, 208, 212, 224, 243, 263, 268, 277, 281, 285

Simplicidade: 146, 219, 235

Sobriedade: 11, 62, 64, 83, 152, 160, 217, 233, 235, 239, 240, 254, 280, 286, 290

Sofisticado: 56, 88, 146, 181

Sombra: 11, 12, 15, 16, 22, 59, 61, 63, 81, 82, 88, 100, 164, 194, 208, 227, 230, 254, 256, 264, 266, 267, 269, 270, 277, 278, 279, 280, 281, 287, 289, 290

Sombrio: 80, 83, 88, 99, 119, 234, 242, 271, 279, 280

Sonho: 19, 24, 60, 69, 73, 177, 198, 201, 210, 258, 264

Suavização da realidade: 197, 198, 199

Tensão / tenso: 79, 88, 99, 155, 160, 191, 207, 209, 223, 236, 254, 258, 269, 277, 281, 285, 288

Textura: 142, 169, 180, 194, 227, 235, 237, 238, 243, 254, 261, 266, 267, 268, 269, 287, 290
Tonalidade: 69, 76, 77, 78, 243, 260

Vazio: 146, 157, 170, 229, 245, 270, 281

Verdade / verdadeiro: 81, 85, 191, 193, 196, 198, 200, 213, 215, 219, 224, 225

Versão simplificada: 9

Visão : 61, 72, 80, 81, 83, 88, 91, 95, 99, 128, 142, 179, 181, 182, 208, 224, 241, 265, 268, 273, 276, 278, 279, 284, 287

Visão humana: 53, 79, 136, 137, 144, 191, 192, 193, 194

Visão oriental e visão ocidental: 280, 281

Volume / volumetria: 43, 169, 180, 189, 192, 193, 194, 243, 254, 267, 276, 277, 278, 279, 287, 290

ANEXOS

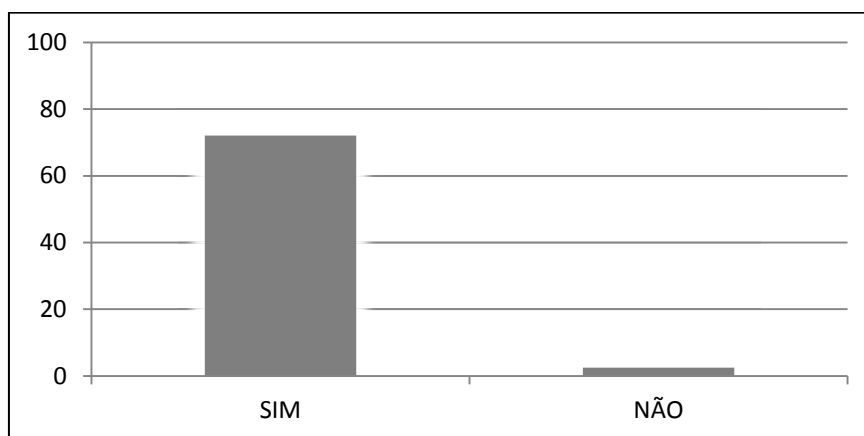
ANEXO 1

Vencedores do Óscar para “Melhor Filme”			
Ano	Título Original	Realizador	p/b cor
1927/1928	<i>Wings</i>	William A. Wellman	p/b
1928/1929	<i>The Broadway Melody</i>	Harry Beaumont	p/b
1929/1930	<i>All Quiet on the Western Front</i>	Lewis Milestone	p/b
1930/1931	<i>Cimarron</i>	Wesley Ruggles	p/b
1931/1932	<i>Grand Hotel</i>	Edmund Goulding	p/b
1932/1933	<i>Cavalcade</i>	Frank Lloyd	p/b
1934	<i>It Happened One Night</i>	Frank Capra	p/b
1935	<i>Mutiny on the Bounty</i>	Frank Lloyd	p/b
1936	<i>The Great Ziegfeld</i>	Robert Z. Leonard	p/b
1937	<i>The Life of Emile Zola</i>	William Dieterle	p/b
1938	<i>You Can't Take It With You</i>	Frank Capra	p/b
1939	<i>Gone With The Wind</i>	Victor Fleming	cor
1940	<i>Rebecca</i>	Alfred Hitchcock	p/b
1941	<i>How Green Was My Valley</i>	John Ford	p/b
1942	<i>Mrs. Miniver</i>	William Wyler	p/b
1943	<i>Casablanca</i>	Michael Curtiz	p/b
1944	<i>Going My Way</i>	Leo McCarey	p/b
1945	<i>The Lost Weekend</i>	Billy Wilder	p/b
1946	<i>The Best Years of Our Lives</i>	William Wyler	p/b
1947	<i>Gentleman's Agreement</i>	Elia Kazan	p/b
1948	<i>Hamlet</i>	Laurence Olivier	p/b
1949	<i>All the King's Men</i>	Robert Rossen	p/b
1950	<i>All About Eve</i>	Joseph L. Mankiewicz	p/b
1951	<i>An American in Paris</i>	Vincent Minnelli	cor
1952	<i>The Greatest Show on Earth</i>	Cecil B. DeMille	cor
1953	<i>From Here to Eternity</i>	Fred Zinnemann	p/b
1954	<i>On the Waterfront</i>	Elia Kazan	p/b
1955	<i>Marty</i>	Delbert Mann	p/b
1956	<i>Around the World in 80 Days</i>	Michael Anderson, Kevin McClory, Sidney Smith	cor
1957	<i>The Bridge on the River Kwai</i>	David Lean	cor
1958	<i>Gigi</i>	Vincent Minnelli	cor
1959	<i>Ben-Hur</i>	William Wyler	cor
1960	<i>The Apartment</i>	Billy Wilder	p/b
1961	<i>West Side Story</i>	Jerome Robbins, Robert Wise	cor
1962	<i>Lawrence of Arabia</i>	David Lean	cor
1963	<i>Tom Jones</i>	Tony Richardson	cor
1964	<i>My Fair Lady</i>	George Cukor	cor
1965	<i>The Sound of Music</i>	Robert Wise	cor
1966	<i>A Man for All Seasons</i>	Fred Zinnemann	cor
1967	<i>In the Heat of the Night</i>	Norman Jewison	cor
1968	<i>Oliver!</i>	Carol reed	cor
1969	<i>Midnight Cowboy</i>	John Schlesinger	cor
1970	<i>Patton</i>	Franklin J. Schaffner	cor

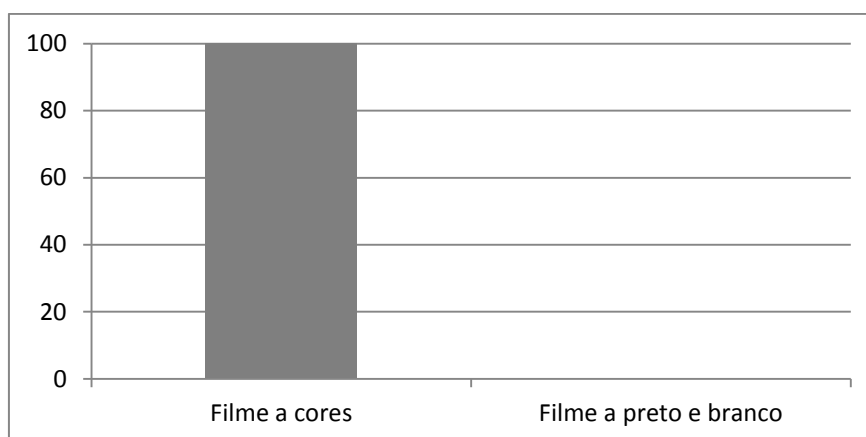
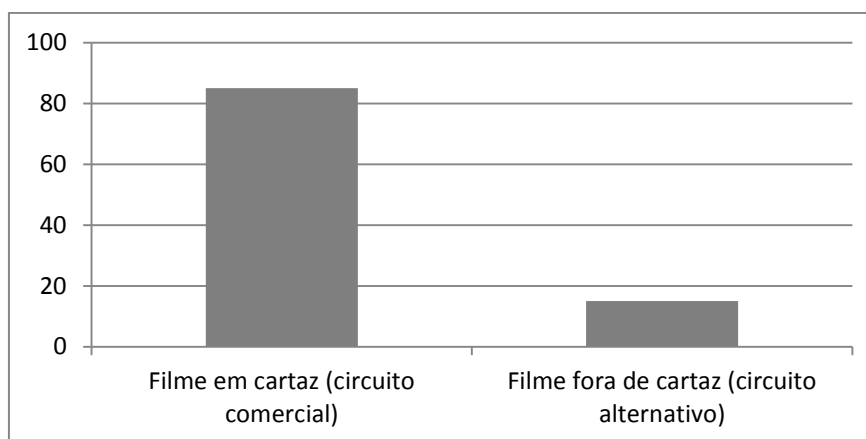
1971	<i>The French Connection</i>	William Friedkin	cor
1972	<i>The Godfather</i>	Francis Ford Coppola	cor
1973	<i>The Sting</i>	George Roy Hill	cor
1974	<i>The Godfather: Part II</i>	Francis Ford Coppola	cor
1975	<i>On Flew Over the Cuckoo's Nest</i>	Milos Forman	cor
1976	<i>Rocky</i>	John G. Avildsen	cor
1977	<i>Annie Hall</i>	Woody Allen	cor
1978	<i>The Deer Hunter</i>	Michael Cimino	cor
1979	<i>Kramer vs. Kramer</i>	Robert Benton	cor
1980	<i>Ordinary People</i>	Robert Redford	cor
1981	<i>Chariots of Fire</i>	Hugh Hudson	cor
1982	<i>Gandhi</i>	Richard Attenborough	cor p/b
1983	<i>Terms of Endearment</i>	James L. Brooks	cor
1984	<i>Amadeus</i>	Milos Forman	cor
1985	<i>Out of Africa</i>	Sydney Pollack	cor
1986	<i>Platoon</i>	Oliver Stone	cor
1987	<i>The Last Emperor</i>	Bernardo Bertolucci	cor
1988	<i>Rain Man</i>	Barry Levinson	cor
1989	<i>Driving Miss Daisy</i>	Bruce Beresford	cor
1990	<i>Dances with Wolves</i>	Kevin Costner	cor
1991	<i>The Silence of the Lambs</i>	Jonathan Demme	cor
1992	<i>Unforgiven</i>	Clint Eastwood	cor
1993	<i>Schindler's List</i>	Steven Spielberg	p/b
1994	<i>Forrest Gump</i>	Robert Zemeckis	cor p/b
1995	<i>Braveheart</i>	Mel Gibson	cor
1996	<i>The English Patient</i>	Anthony Minghella	cor
1997	<i>Titanic</i>	James Cameron	cor
1998	<i>Shakespeare in Love</i>	John Madden	cor
1999	<i>American Beauty</i>	Sam Mendes	cor
2000	<i>Gladiator</i>	Ridley Scott	cor
2001	<i>A Beautiful Mind</i>	Ron Howard	cor
2002	<i>Chicago</i>	Rob Marshall	cor
2003	<i>The Lord of the Rings: The Return of the King</i>	Peter Jackson	cor
2004	<i>Million Dollar Baby</i>	Clint Eastwood	cor
2005	<i>Crash</i>	Paul Haggis	cor
2006	<i>The Departed</i>	Martin Scorsese	cor
2007	<i>No Country for Old Men</i>	Ethan Coen, Joel Coen	cor
2008	<i>Slumdog Millionaire</i>	Danny Boyle	cor
2009	<i>The Hurt Locker</i>	Kathryn Bigelow	cor
2010	<i>The king's Speech</i>	Tom Hooper	cor
2011	<i>The Artist</i>	Michel Hazanavicius	p/b
2012	<i>Argo</i>	Ben Affleck	cor
2013	<i>12 Years a Slave</i>	Steve McQueen	cor
2014	<i>Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)</i>	Alejandro González Iñárritu	cor

ANEXO 2

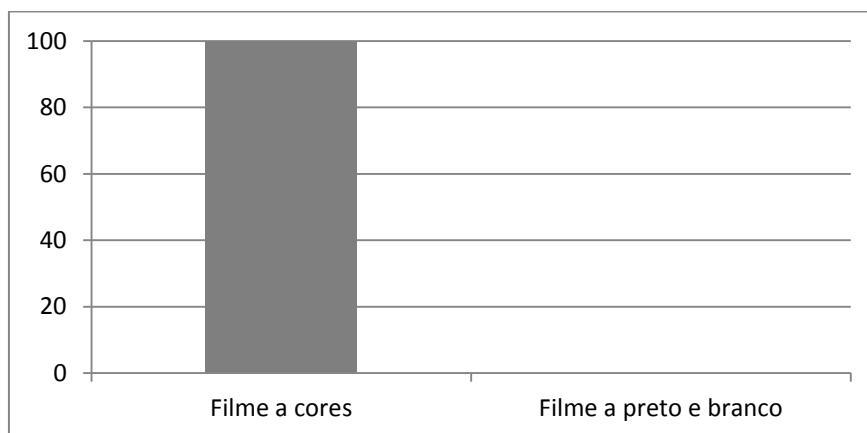
1 - “Costuma ir ao cinema pelo menos uma vez por mês?”



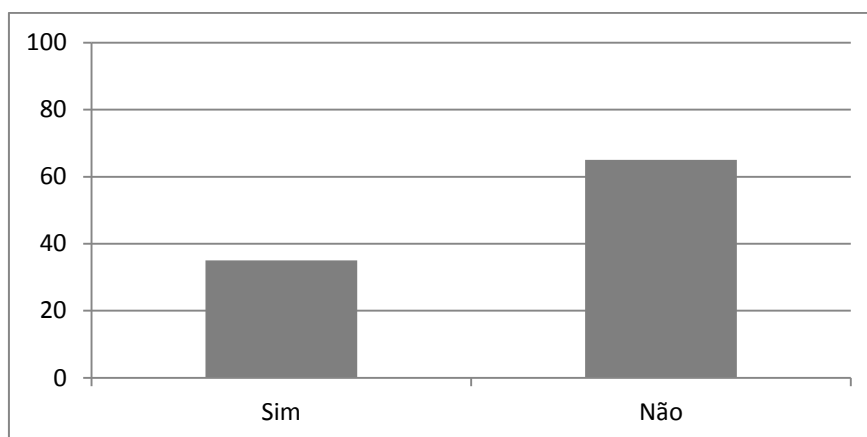
2 - “Qual o último filme que viu no cinema?”



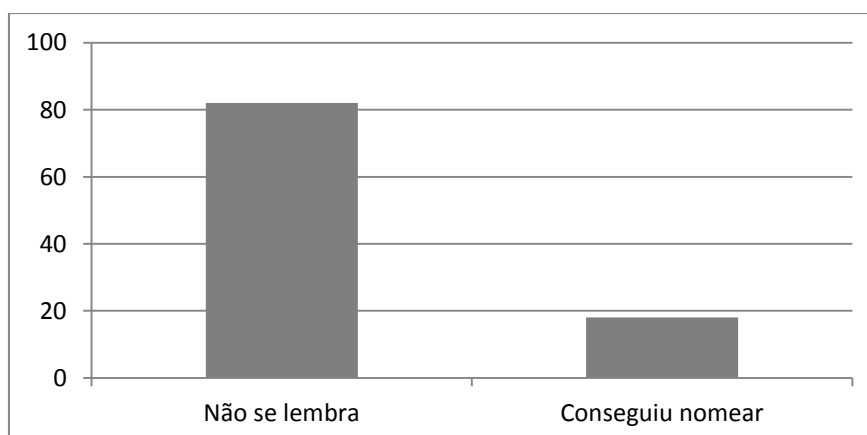
3 - “De todos os filmes que até hoje viu, indique os três que mais o marcaram ou que mais gostou”



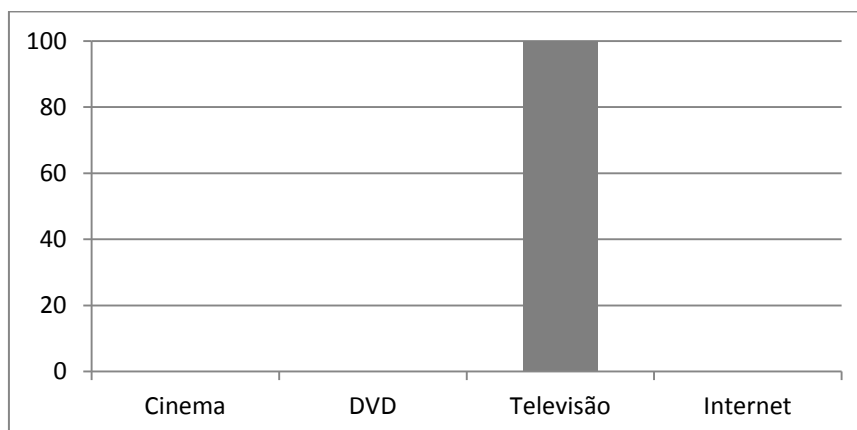
4 - “Viu recentemente (menos de um ano) algum filme a preto e branco no cinema, DVD, internet ou televisão?”



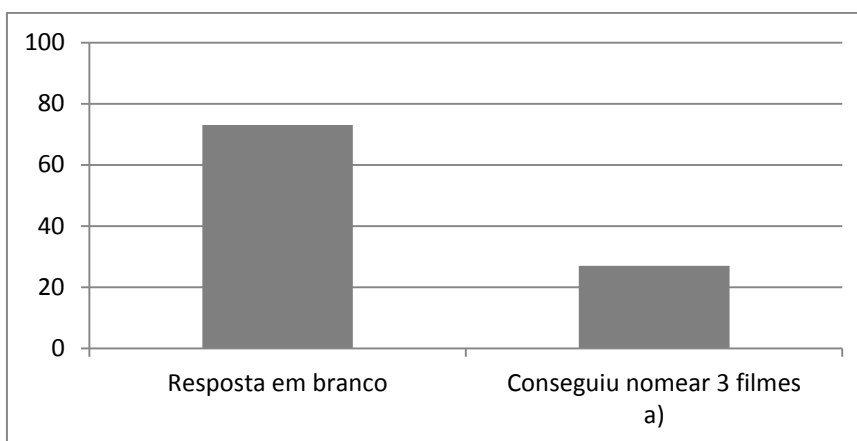
4.1 - “Se sim, qual?”



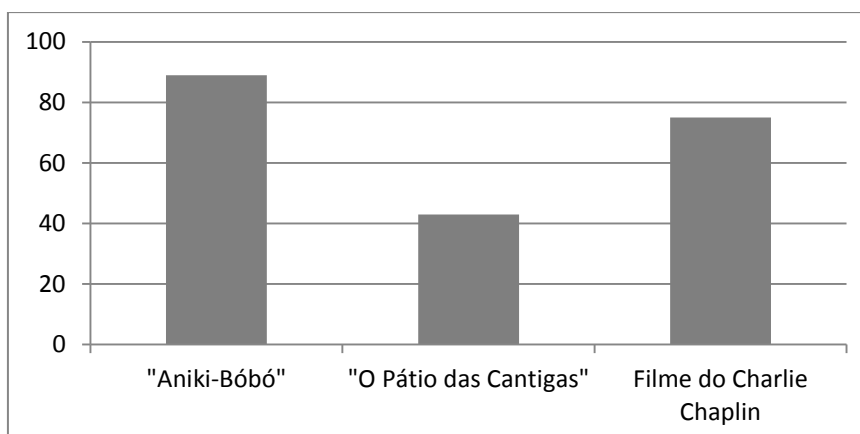
4.2 - “Onde o viu?”



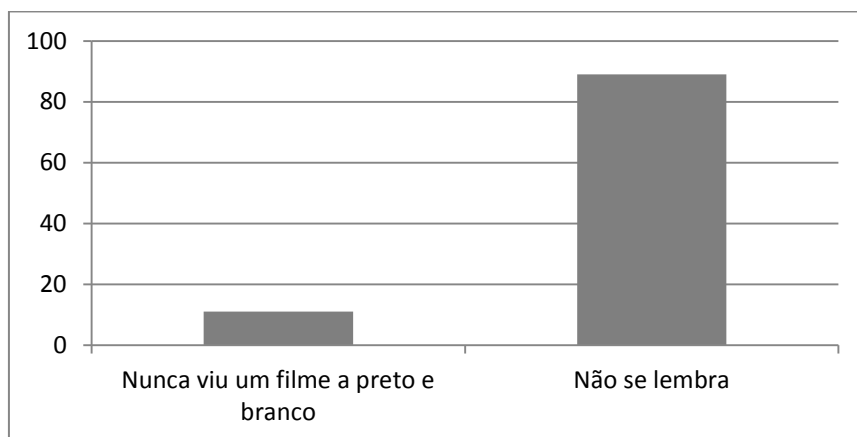
5 - “Nomeie três filmes a preto e branco que tenha visto em qualquer altura da sua vida.”



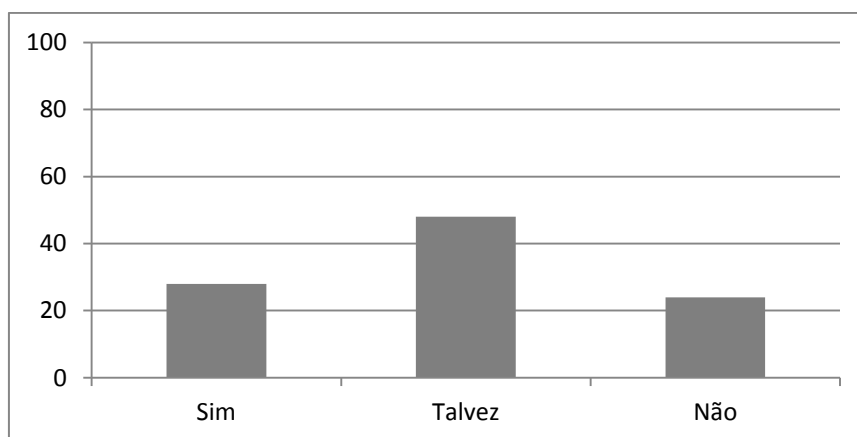
a) Filmes mais nomeados:



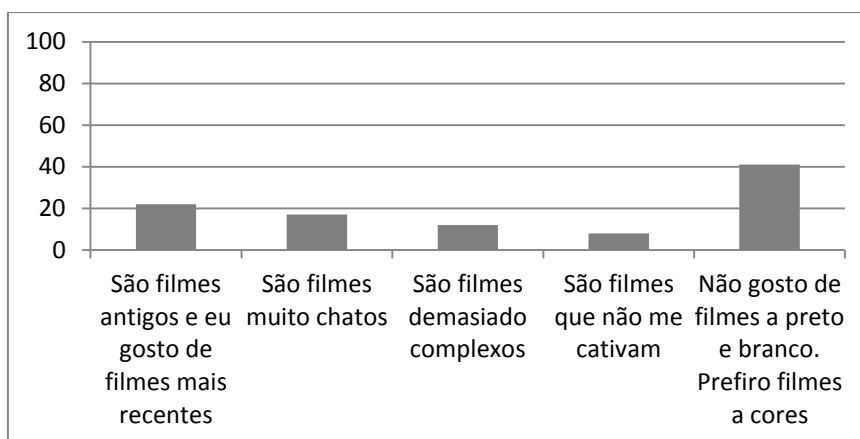
5.1 - “Caso não consiga nomear três filmes indique o motivo.”



6 - “Estaria disponível para ver hoje ou nos próximos dias um filme a preto e branco no cinema, DVD, internet ou televisão?”



6.1 - “Se respondeu «Não» à resposta anterior, indique porquê.”



Ficha técnica:

- Inquérito disponibilizado via internet (plataforma on-line *LimeSurvey*) e promovido através da rede social *Facebook*.
- Universo de cem indivíduos, homens e mulheres, com idades entre os quinze e os cinquenta e cinco anos, residentes na cidade do Porto ou periferia (grande Porto), com profissões não ligadas às artes e não frequentadoras de festivais de cinema, cineclubes ou demais associações com implicações culturais nomeadamente cinematográficas.
- Respostas obtidas entre os dias 1 e 8 de Junho de 2015.

ANEXO 3

A INVENÇÃO DO AMOR

de Daniel Filipe

“Em todas as esquinas da cidade
nas paredes dos bares à porta dos edifícios públicos nas janelas dos autocarros
mesmo naquele muro arruinado por entre anúncios de aparelhos de rádio e
detergentes
na vitrine da pequena loja onde não entra ninguém
no átrio da estação de caminhos de ferro que foi o lar da nossa
esperança de fuga
um cartaz denuncia o nosso amor

Em letras enormes do tamanho
do medo da solidão da angústia
um cartaz denuncia que um homem e uma mulher
se encontraram num bar de hotel
numa tarde de chuva
entre z Unidos de conversa
e inventaram o amor com carácter de urgência
deixando cair dos ombros o fardo incómodo da monotonia quotidiana

Um homem e uma mulher que tinham olhos e coração
e fome de ternura
e souberam entender-se sem palavras inúteis
Apenas o silêncio A descoberta A estranheza
de um sorriso natural e inesperado

Não saíram de mãos dadas para a humidade diurna
Despediram-se e cada um tomou um rumo diferente
Embora subterraneamente unidos pela invenção conjunta

de um amor subitamente imperativo

Um homem uma mulher um cartaz de denúncia
colado em todas as esquinas da cidade
A rádio já falou A TV anuncia
iminente a captura A policia de costumes avisada
procura os dois amantes nos becos e avenidas
Onde houver uma flor rubra e essencial
é possível que se escondam tremendo a cada batida na porta
fechada para o mundo
É preciso encontrá-los antes que seja tarde
Antes que o exemplo frutifique
Antes que a invenção do amor se processe em cadeia

Há pesadas sanções paras os que auxiliarem os fugitivos

Chamem as tropas aquarteladas na província
convoquem os reservistas os bombeiros os elementos da defesa passiva
Todos
Decrete-se a lei marcial com todas as suas consequências
O perigo justifica-o
Um homem e uma mulher
conheceram-se amaram-se perderam-se no labirinto da cidade
É indispensável encontrá-los dominá-los convencê-los
antes que seja demasiado tarde
e a memória da infância nos jardins escondidos
acorde a tolerância no coração das pessoas

Fechem as escolas
Sobretudo protejam as crianças da contaminação
Uma agência comunica que algures ao sul do rio
um menino pediu uma rosa vermelha
e chorou nervosamente porque lha recusaram

Segundo o director da sua escola é um pequeno triste
Inexplicavelmente dado aos longos silêncios e aos choros sem razão
Aplicado no entanto Respeitador da disciplina
Um caso típico de inadaptação congénita disseram os psicólogos
Ainda bem que se revelou a tempo
Vai ser internado
e submetido a um tratamento especial de recuperação
Mas é possível que haja outros. É absolutamente vital
que o diagnóstico se faça no período primário da doença
E também que se evite o contágio com o homem e a mulher
de que se fala no cartaz colado em todas as esquinas da cidade

Está em jogo o destino da civilização que construímos
o destino das máquinas das bombas de hidrogénio
das normas de discriminação racial
o futuro da estrutura industrial de que nos orgulhamos
a verdade incontrovertida das declarações políticas

Procurem os guardas dos antigos universos concentracionários
precisamos da sua experiência onde quer que se escondam
ao temor do castigo

Que todos estejam a postos
Vigilância é a palavra de ordem
Atenção ao homem e à mulher de que se fala nos cartazes
À mais ligeira dúvida não hesitem denunciem
Telefonem à polícia ao comissariado ao Governo Civil
não precisam de dar o nome e a morada
e garante-se que nenhuma perseguição será movida
nos casos em que a denúncia venha a verificar-se falsa

Organizem em cada bairro em cada rua em cada prédio
comissões de vigilância. Está em jogo a cidade

o país a civilização do ocidente
esse homem e essa mulher têm de ser presos
mesmo que para isso tenhamos de recorrer às medidas mais drásticas

Por decisão governamental estão suspensas as liberdades individuais
a inviolabilidade do domicílio o habeas corpus o sigilo da correspondência
Em qualquer parte da cidade um homem e uma mulher amam-se ilegalmente
espreitam a rua pelo intervalo das persianas
beijam-se soluçam baixo e enfrentam a hostilidade nocturna
É preciso encontrá-los
É indispensável descobri-los
Escutem cuidadosamente a todas as portas antes de bater
É possível que cantem
Mas defendam-se de entender a sua voz
Alguém que os escutou
deixou cair as armas e mergulhou nas mãos o rosto banhado de lágrimas
E quando foi interrogado em Tribunal de Guerra
respondeu que a voz e as palavras o faziam feliz
Lhe lembravam a infância
Campos verdes floridos Água simples correndo A brisa nas montanhas

Foi condenado à morte é evidente
É preciso evitar um mal maior
Mas caminhou cantando para o muro da execução
foi necessário amordaçá-lo e mesmo assim desprendia-se dele
um misterioso halo de uma felicidade incorrupta

Impõe-se sistematizar as buscas Não vale a pena procurá-los
nos campos de futebol no silêncio das igrejas nas boîtes com orquestra privativa
Não estarão nunca aí
Procurem-nos nas ruas suburbanas onde nada acontece
A identificação é fácil
Onde estiverem estará também pousado sobre a porta

um pássaro desconhecido e admirável
ou florirá na soleira a mancha vegetal de uma flor luminosa
Será então aí
Engatilhem as armas invadam a casa disparem à queima roupa
Um tiro no coração de cada um
Vê-los-ão possivelmente dissolver-se no ar Mas estará completo o esconjuro
e podereis voltar alegremente para junto dos filhos da mulher

Mais ai de vós se sentirdes de súbito o desejo de deixar correr o pranto
Quer dizer que fostes contagiados Que estais também perdidos para nós
É preciso nesse caso ter coragem para desfechar na frente
o tiro indispensável
Não há outra saída A cidade o exige
Se um homem de repente interromper as pesquisas
e perguntar quem é e o que faz ali de armas na mão
já sabeis o que tendes a fazer Matai-o Amigo irmão que seja
matai-o Mesmo que tenha comido à vossa mesa e crescido a vosso lado
matai-o Talvez que ao enquadrá-lo na mira da espingarda
os seus olhos vos fitem com sobre-humana náusea
e deslizem depois numa tristeza líquida
até ao fim da noite Evitai o apelo a prece derradeira
um só golpe mortal misericordioso basta
para impor o silêncio secreto e inviolável

Procurem a mulher e o homem que num bar
de hotel se encontraram numa tarde de chuva
Se tanto for preciso estabeleçam barricadas
senhas salvo-condutos horas de recolher
censura prévia à Imprensa tribunais de excepção
Para bem da cidade do país da cultura
é preciso encontrar o casal fugitivo
que inventou o amor com carácter de urgência

Os jornais da manhã publicam a notícia
de que os viram passar de mãos dadas sorrindo
numa rua serena debruada de acácias
Um velho sem família a testemunha diz
ter sentido de súbito uma estranha paz interior
uma voz desprendendo um cheiro a primavera
o doce bafo quente da adolescência longínqua
No inquérito oficial atônito afirmou
que o homem e a mulher tinham estrelas na fronte
e caminhavam envoltos numa cortina de música
com gestos naturais alheios Crê-se
que a situação vai atingir o climax
e a polícia poderá cumprir o seu dever

Um homem uma mulher um cartaz de denúncia
A voz do locutor definitiva nítida
Manchetes cor de sangue no rosto dos jornais

É PRECISO ENCONTRÁ-LOS ANTES QUE SEJA TARDE

Já não basta o silêncio a espera conivente o medo inexplicado
a vida igual a sempre conversas de negócios
esperanças de emprego contrabando de drogas aluguer de automóveis
Já não basta ficar frente ao copo vazio no café povoado
ou marinheiro em terra a afogar a distância
no corpo sem mistério da prostituta anónima
Algures no labirinto da cidade um homem e uma mulher
amam-se espreitam a rua pelo intervalo das persianas
constroem com urgência um universo do amor
E é preciso encontrá-los E é preciso encontrá-los

Importa perguntar em que rua se escondem
em que lugar oculto permanecem resistem

sonham meses futuros continentes à espera
Em que sombra se apagam em que suave e cúmplice
abrigo fraternal deixam correr o tempo
de sentidos cerrados ao estrépito das armas
Que mãos desconhecidas apertam as suas
no silêncio pressago da cidade inimiga

Onde quer que desfraldem o cântico sereno
rasgam densos limites entre o dia e a noite
E é preciso ir mais longe
destruir para sempre o pecado da infância
erguer muros de prisão em círculos fechados
impor a violência a tirania o ódio

Entretanto das esquinas escorre em letras enormes
a denúncia total do homem e da mulher
que no bar em penumbra numa tarde de chuva
inventaram o amor com carácter de urgência

COMUNICADO GOVERNAMENTAL À IMPRENSA

Por diversas razões sabe-se que não deixaram a cidade
o nosso sistema policial é óptimo estão vigiadas todas as saídas
encerramos o aeroporto patrulhamos os cais
há inspectores disfarçados em todas as gares de caminhos de ferro

É na cidade que é preciso procurá-los
incansavelmente sem desfalecimentos
Uma tarefa para um milhão de habitantes
todos são necessários
todos são necessários
Não sem preocupem com os gastos a Assembleia votou um crédito especial
e o ministro das Finanças

tem já prontas as bases de um novo imposto de Salvação Pública

Depois das seis da tarde é proibido circular
Avisa-se a população de que as forças da ordem
atirarão sem prevenir sobre quem quer que seja
depois daquela hora Esta madrugada por exemplo
uma patrulha da Guarda matou no Cais da Areia
um marinheiro grego que regressava ao seu navio

Quando chegaram junto dele acenou aos soldados
disse qualquer coisa em voz baixa e fechou os olhos e morreu
Tinha trinta anos e uma família à espera numa aldeia do Peloponeso
O cônsul tomou conhecimento da ocorrência e aceitou as desculpas
do Governo pelo engano cometido
Afinal tratava-se apenas de um marinheiro qualquer
Todos compreenderam que não era caso para um protesto diplomático
e depois o homem e a mulher que a policia procura
representam um perigo para nós e para a Grécia
para todos os países do hemisfério ocidental
Valem bem o sacrificio de um marinheiro anónimo
que regressava ao seu navio depois da hora estabelecida
sujo insignificante e porventura bêbado

SEGUE-SE UM PROGRAMA DE MÚSICA DE DANÇA

Divirtam-se atordoem-se mas não esqueçam o homem e a mulher
Escondidos em qualquer parte da cidade
Repete-se é indispensável encontrá-los
Um grupo de cidadãos de relevo ofereceu uma importante recompensa
destinada a quem prestar informações que levem à captura do casal fugitivo
Apela-se para o civismo de todos os habitantes
A questão está posta É preciso resolvê-la
para que a vida reentre na normalidade habitual

Investigamos nos arquivos Nada consta
Era um homem como qualquer outro
com um emprego de trinta e oito horas semanais
cinema aos sábados à noite
domingos sem programa
e gosto pelos livros de ficção científica
Os vizinhos nunca notaram nada de especial
vinha cedo para casa
não tinha televisão,
deitava-se sobre a cama logo após o jantar
e adormecia sem esforço

Não voltou ao emprego o quarto está fechado
deixou em meio as «Crônicas marcianas»
perdeu-se precipitadamente no labirinto da cidade
à saída do hotel numa tarde de chuva
O pouco que se sabe da mulher autoriza-nos a crer
que se trata de uma rapariga até aqui vulgar
Nenhum sinal característico nenhum hábito digno de nota
Gostava de gatos dizem Mas mesmo isso não é certo
Trabalhava numa fábrica de têxteis como secretária da gerência
era bem paga e tinha semana inglesa
passava as férias na Costa da Caparica.

Ninguém lhe conhecia uma aventura
Em quatro anos de emprego só faltou uma vez
quando o pai sofreu um colapso cardíaco
Não pedia empréstimos na Caixa Usava saia e blusa
e um impermeável vermelho no dia em que desapareceu

Esperam por ela em casa: duas cartas de amigas
o último número de uma revista de modas
a boneca espanhola que lhe deram aos sete anos

Ficou provado que não se conheciam
Encontraram-se ocasionalmente num bar de hotel numa tarde de chuva
sorriram inventaram o amor com carácter de urgência
mergulharam cantando no coração da cidade

Importa descobri-los onde quer que se escondam
antes que seja demasiado tarde
e o amor como um rio inunde as alamedas
praças becos calçadas quebrando nas esquinas

Já não podem escapar Foi tudo calculado
com rigores matemáticos Estabeleceu-se o cerco
A policia e o exército estão a postos Prevê-se
para breve a captura do casal fugitivo
(Mas um grito de esperança inconsequente vem
do fundo da noite envolver a cidade
au bout du chagrin une fenêtre ouverte
une fenêtre éclairée)” (Filipe, 1983, pp. 8-23)

ANEXO 4

Trabalho Prático: *O Caminho para a Invenção do Amor – Um Exercício Monocromático.*

O conteúdo correspondente a este anexo pode ser consultado no DVD-Vídeo que se encontra afixado na contracapa desta tese.

